

Vesuvus utbrudd

*Johan Christian Dahls mesterverk fra Italia sett
i lys av samtidenes internasjonale
landskapsmaleritradisjon*

Camilla Lundgreen



Masteroppgave i kunsthistorie
Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk
Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2011

Veileder: Øivind Storm Bjerke

Til mamma og pappa

© Forfatter

År 2011

Tittel: Vesuvs utbrudd: Johan Christian Dahls mesterverk fra Italia sett i lys av samtidens internasjonale landskapsmaleritradisjon.

Forfatter: Camilla Lundgreen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven har til tider vært en vanskelig prosess. Da min mor ble svært alvorlig syk for over et år siden, var mine tanker rettet et helt annet sted enn på oppgaven. Jeg vil først og fremst rette en stor takk til min mor. Takk for at du er sterk og har kjempet for å kunne være her for meg. En stor takk går også til min far, farmor og farfar for uendelig kjærlighet.

Det er mange flotte mennesker som fortjener en stor takk i deres engasjement og hjelp i arbeidet med masteroppgaven. Først vil jeg takke min veileder Øivind Storm Bjerke som trodde på mitt tradisjonelle prosjekt. I oppstarten fikk jeg god veiledning til å finne frem til tema for avhandlingen, og rettledning i valg av litteratur. Under prosessen har jeg fått god hjelp til å holde meg på rett spor. Takk til Magne Malmanger for inspirerende samtale, gode vink og hyggelige smil på Nasjonalmuseets lesesal. Takk til Birgitte Vilslev og Kasper Monrad ved Statens Museum for Kunst i København som lot meg få komme inn i magasinet for å studere verk av Dahl. Takk til Møyfrid Tveit og Trine Nordkvælle på Nasjonalmuseets studiesal som har vist meg tegninger og akvareller av Dahl. Takk til bibliotekarene ved Nasjonalbibliotekets spesiallesesal som har vist meg dagbøker, notater og brev skrevet av Dahl. Takk til Nils-Erik Moe-Nilssen ved Universitetet i Bergens spesialsamlinger som sendte brev av Dahl elektronisk. En stor takk går til Michaela Holen Bjørndal og Trine Nordkvælle for omhyggelig gjennomlesning av oppgaven og gjentatte samtaler om arbeidsprosessens mange problemer. Takk til min søster Charlotte for en hjelpende hånd i behandling av bildematerialet.

Sist men ikke minst takk til alle studievenner på lesesalen, arbeidskolleger på Nasjonalmuseet og Nasjonalmuseets bibliotekarere som er der i hverdagen med oppmuntrende smil og hyggelige ord.

Camilla Lundgreen
Drammen mai 2011

Innholdsfortegnelse

Forord	VI
Innledning	1
Presentasjon av tema	1
Italia som kulturelt sentrum i Europa	2
Den franske akademitradisjonen og det italienske landskapet	4
Nord for Alpene	4
Fremgangsmåte	5
Teori og metode	8
Litteratur og forskningshistorikk	10
Begrepsforklaringer	12
Valg av tema og oppgavens aktualitet	14
Problemstilling	15
 Kapittel 1 Skisser og studier som leder opp mot <i>Vesuv</i>s utbrudd	 17
Vesuv sett fra Quisisana og Sorrento-halvøya	17
Vesuv sett fra Napoli	20
Utflukt til Vesuv	21
Oppsummering	24
 Kapittel 2 Beskrivelse av hovedverkene <i>vesuv</i>s utbrudd	 27
<i>Vesuv i utbrudd</i> Første versjon	27
<i>Vesuv i utbrudd 1820</i> Andre versjon	30
<i>Vesuv i utbrudd</i> Tredje versjon	33
<i>Vesuv i utbrudd</i> Fjerde versjon	35
<i>Vesuv i utbrudd</i> Femte versjon	38
Oppsummering	39
 Kapittel 3 Dahls tidlige forutsetninger og den danske gullalderen	 41
Studietiden i København	42
Nederlandsk inspirasjon	42
Komposisjonsprinsipper	44
Naturstudier	45
Dahls forhold til Danske kolleger	46
Oppsummering	50
 Kapittel 4 Tysk romantikk og det kulturelle Dresden miljøet	 53
Naturvitenskaplige teorier i forhold til det romantiske maleriet	55
“synet på naturen” Dahls syn på Friedrich	58
Staffasje – romantiske elementer i landskapsmaleriet?	60
Oppsummering	63

Kapittel 5 Vesuv som motiv	65
Vesuv og det sublime	65
Hvordan Dahls <i>Vesuv</i> s <i>utbrudd</i> skiller seg ut	69
Dahls møte med Italia	70
Oppsummering	72
Konklusjon	75
Illustrasjonsliste	79
Litteraturliste	82

INNLEDNING

Presentasjon av tema

På en studiereise til Italia fra juli 1820 til juni 1821 malte den norske kunstneren Johan Christian Clausen Dahl (1788–1857) den berømte vulkanen Vesuv under utbrudd. Verket ble malt kort tid etter at Dahl hadde sett utbruddet i desember 1820. Deretter ble det samme motivet gjentatt to ganger i 1821 mens han fremdeles var i Italia. I Dresden ble motivet ytterligere gjentatt to ganger i 1824 og 1826. Verket *Vesuv's utbrudd* eksisterer dermed i fem versjoner. Dahl hadde planlagt en lengre reise gjennom Europa, men planen ble fremskyndet da han fikk invitasjon fra den danske kronprins Christian Frederik (1786–1848) til å være hans gjest på lystslottet Quisisana utenfor Napoli. I selskap med prinsen bodde Dahl på Quisisana fra august til han i oktober flyttet inn til Napoli. Dahl ble i Napoli til februar, da han reiste til Roma, hvor han ble den siste tiden i Italia.

Felles for verkene som presenteres i denne oppgaven er deres motiv, vulkanen Vesuv som ligger i Italia. Den er kjegleformet med åssider som flater ut ved foten, og har rest av et eldre krater, Somma, på nordsiden. Vesuv ruver over havet med sine 1277 meter der den ligger i sentrum av Napolibukten.¹ Motivet i seg selv er ingen tilfeldighet, men et ledd i en historisk utvikling som strekker seg så langt tilbake som antikken. Vesuv har en rolle i historien som har fascinert mennesket på forskjellige plan. Dahl lot seg fascinere av vulkanens krefter, og sammen med kunstnerkolleger og naturforskere besteg han også Vesuv.

En grunnleggende akademisk utdanning fikk Dahl ved Kunstakademiet i København, hvor han oppholdt seg i syv år fra 1811. Danmark var hans første møte med et kunst og kulturmiljø. I 1818 reiste han til Dresden hvor han fikk en utvidet forståelse for de kunstneriske og kulturelle tendensene i Europa. Dahl ble i Tyskland i to år før han reiste til Italia. Der oppholdt han seg i underkant av ett år, før han vendte tilbake til Dresden, hvor han var bosatt hele sitt voksne liv.

Dahl ga tidlig uttrykk for at han ønsket å bli landskapsmaler. I hans samtid hadde Italia

¹ Store norske leksikon, www.snl.no s.v.: Vesuv. <http://snl.no/Vesuv> Eneste virksomme vulkan på det europeiske fastland. Vulkanfjellet består av en nordre havsirkelformet rest av en eldre vulkan, Monte Somma (fra før 79 e. kr.) og en yngre vulkan kjegle, Monte Vesuvio som ved hvert større utbrudd har forandret form og høyde.

utviklet seg til et internasjonalt kulturelt sentrum for landskapsmaleriet. Vesuv som motiv hadde blitt etablert tidlig på 1700-tallet, og var et ledd i utviklingen av landskap som selvstendig motivsjanger. Italia var et mål i seg selv for kunstnere fra hele Europa så når Dahl dro på sin studiereise fulgte han i denne strømmen. Likevel var tiden i København og Dresden, med deres kunstneriske miljøer, avgjørende for å danne grunnlaget for hans stil. Målet for min masteroppgave er å ta for meg de fem versjonene av *Vesuv's utbrudd* og plassere dem i Dahls kunstneriske utvikling, i landskapsmaleritradisjonen samt å se dem i sammenheng med Vesuv som motiv.

Italia som kulturelt sentrum i Europa

Utviklingen av nyklassisismen hadde utgangspunkt i Italia som kunst og kultursentrum, og interessen for Italia holdt seg gjeldende langt ut på 1800-tallet.² Napoli og dens omegn ble gjenstand for motiv i kunstverk. Den kjente vulkanen Vesuv var et av de mest hyppig malte motivene i tillegg til kystområdene. At nettopp Napoli skulle bli et slikt ettertraktet turistmål for overklassen og kunstnere var ikke tilfeldig.³ Interessen for Napoli slik vi kjenner den fra det 18. århundre har sitt utspring i oppdagelsen av de to oldtidsbyene Herculaneum, hvor utgravningen begynte i 1737, og Pompeii hvor utgravningen begynte i 1748.⁴ Skattene som kom for dagens lys var et eldorado for den europeiske eliten, som allerede hadde funnet veien til Italia på jakt etter greske og romerske modeller innen moral og dyd, for å tilfredsstille sitt kulturelle og idealiserte selvilde. Turismen til Italia i form av *The grand Tour*⁵ var et faktum for enhver ung aristokrat med respekt for seg selv. "There surely does not exist a place in the world where a man can travel with more pleasure and profit than Italy" ble skrevet av den

² Hugh Honour. *Neo-classicism*. Harmondsworth: Penguin, 1968. Honour behandler nyklassisismen og danner bakgrunnen for forståelsen av tendensene under denne tidsperioden.

³ Byen lå strategisk til ved kysten og har en stor bukt som gjorde byen ypperlig for skipshandel som sørget for byens velstand. Naturområdene rundt er frodige på grunn av den vulkanske grunnen, noe som har gjort at det tidlig var bosetting av bønder på slettelandet ved foten av vulkanen Vesuv. I 1282 ble Napoli et kongerike og var periodevis under Spania, Frankrike og Østerrike, samt selvstendig. I 1799 overtok Napoleon makten og fra 1806–15 ble Napoli styrt av regenter utnevnt av Napoleon. Etter Napoleons fall ble Napoli igjen monarki under navnet De to Cicilier. Store Norske leksikon, [www.snl.no](http://snl.no) s.v.: Napoli. <http://snl.no/search?query=napoli>

⁴ Albert Boime. *Art in the Age of Revolution 1750–1800*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, 61.

Omstendighetene rundt oppdagelsen av Pompeii og Herculaneum er beskrevet i Judith Harris. *Pompeii Awakened: A story of Rediscovery*. London, New York: I.B. Tauris & Co, 2007, 62–76, 78.

⁵ "Journey usually through France and then Italy. It was made by the classically educated male members of the northern European ruling class to complete their education, to acquire manners and languages and to attain an understanding of the politics of other countries, their economies, geography and history." Jane Turner. *The Dictionary of Art*. New York: Grove's Dictionary Inc., 1996. Vol. 13, 297–304.

britiske poeten Joseph Addison under hans Italiabesøk i 1705.⁶ Turisme til Italia var i seg selv ikke et nytt konsept. Pilegrimsreisende som søkte religiøs tilfredsstillelse hadde funnet veien til Roma i århundrer, men i løpet av 1700-tallet ekspanderte tilstrømningen av turister. Deres mål for reisen var ikke lenger religiøs tro, men snarere et ønske om å videreutvikle sin utdanning. Målet var å se og oppleve antikke monumenter og skulpturer, som på forhånd var blitt studert.⁷ Trenden med dannelsesreiser spredte seg raskt fra England til det øvrige Europa; til Tyskland, Frankrike, Nederland, Sverige, Polen og Russland.⁸

Sammen med turister på jakt etter en klassisk dannelse, kom en strøm av kunstnere til Italia. Gjennom det 17. århundre utvikler malerstilen seg etter klassiske idealer innen landskapsmaleri. Hva som lå i begrepet ”klassisk landskap” ble skapt ut i fra en forestilling med bakgrunn i antikke forbilder, og opphavet til denne forestillingen hadde sine røtter i Italia. Det var nærmere bestemt den antikke historien og kulturen som først og fremst var inspirasjonskilden til utviklingen av det klassiske landskapsmaleriet. Sammen med interessen for kulturen ble også en interesse for landskapet etablert. Til å begynne med var kunnskapen om den antikke tradisjonen svært mangelfull. Den kunnskapen som eksisterte støttet seg i stor grad på de mange ruinene som var å finne i Roma og Napolis nærliggende områder. Det ble med jevne mellomrom gjort fremskritt i forståelsen av den antikke kulturen gjennom oppdagelser av nye antikke ruiner, men mye av interessen lå til å begynne med i maktherrenes hender. De ønsket å berike seg med disse lenge bortgjemte skattene.⁹ Da det for alvor ble satt i gang systematiske utgravninger og arkeologisk forskning, ble også forestillingen om landskapet i Italia idealisert og forskjønnert med alibi i en heroisk undertone fra det gamle antikke samfunn. I den italienske natur lå en assosiasjon til den romerske kulturen som ga landskapet en magisk tiltrekningskraft på kunstnere som søkte seg dit for å hente inspirasjon til sin akademiske utdanning innen malerkunsten.¹⁰

⁶ Harris, *Pompeii Awakened: A story of Rediscovery*, 29. Beskrivelser av The Grand Tour, 29–32, 86–88.

⁷ Magne Malmanger. *Det italienske miljø som katalysator*, i Red. Hannemarie Ragn Jensen, Solfrid Söderlind & Eva-Lena Bengtsson. *Inspirationens skatkammer; Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*. Københavns Universitet: Museum Tusculanums forlag, 2003, 13. Temaet Roma som utgangspunkt for tilstrømningen av kunstnere og den kulturelle betydning byen hadde som utgangspunkt for utviklingen av de forskjellige kunstneriske stilene i Europa på slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet er forøvrig behandlet i hele artikkelen *Det italienske miljø som katalysator* av Malmanger.

⁸ Harris, *Pompeii Awakened: A story of Rediscovery*, 29.

⁹ Harris, *Pompeii Awakened: A story of Rediscovery*, 2007, 62–76.

¹⁰ I *Pompeii Awakened: A story of Rediscovery* blir omstendighetene rundt de arkeologiske utgravningene av Herculaneum og Pompeii beskrevet, og betydning det fikk for forståelsen av det antikke samfunn. Som igjen farget den kunstneriske stilen i retning av en nyklassisistisk lineær stil. Se henvisning i note 3.

Den franske akademitradisjonen og det italienske landskapet

Det var først da kunstnerne begynte å male heroiske scener inn i landskapene og skildre den italienske naturen, at landskapsmaleriet ble verdsatt. Et heroisk landskap hadde røtter i den antikke tradisjonen ved at landskapet viste den klassiske italienske naturen. Den franske kunstneren Nicolas Poussin (1594–1665) kan regnes som en av grunnleggerne av det klassisistiske maleriet. Han skildret religiøse motiver og antikk mytologi i et iscenesatt klassiserende og idealisert landskap.¹¹ Claude Lorrain (ca. 1600–1682) lot derimot de mytologiske og religiøse figurene få en mindre plass slik at landskapet ble fremhevet. Likevel ble Lorrains landskap fremstilt i en svært klassiserende og idealisert stil. Disse kunstnernes landskap hadde utgangspunkt i det sydlandske italienske landskapet.¹² Det franske akademiet, Académie Royale des Beaux-Arts, hadde en viktig rolle i utviklingen av det klassiske landskapsmaleriet og tilstrømningen av kunstnere til Italia. I 1666 ble det franske akademiet opprettet i Roma og var underlagt akademiet i Paris. Det ble begynnelsen på en lang tradisjon med unge kunstnere som reiste til Italia for å studere den antikke tradisjonen og landskapet.¹³

Den kanskje mest innflytelsesrike kunstneren for utviklingen av landskapsmaleriet var Pierre-Henri Valenciennes (1750–1819). Gjennom sin professorstilling ved det franske akademiet og sitt traktat *Elemens de perspective* ga han landskapsmaleriet en ny status i form av “the full practical and theoretical discussion it deserved but had been previously denied.”¹⁴ Han mente en landskapsmaler trengte den samme kunnskapen som historiemaleren. Samtidig som kunstneren måtte studere naturen inngående for å kunne oppnå landskapets egenart. Valenciennes oppfordret sine studenter til å male oljestudier i friluft for å få en troverdig forståelse av lys og atmosfæriske virkninger. I 1816 ble det opprettet en Prix de Rome for landskapsmaleri som var en bekreftelse på landskapsmaleriets stadige økende status.¹⁵

Nord for Alpene

Mens den franske generasjonen var opptatt av et idealisert og klassiserende landskap, hadde landskapsmalerier i Nederland fått status som egen sjanger allerede i det 16. århundret.

¹¹ Turner, *The Dictionary of Art*, Vol.25, 385–396.

¹² Turner, *The Dictionary of Art*, Vol.7, 389–402.

¹³ Boime, *Art in the age of Revolution 1750–1800*, 14. Humphrey Wine & Olaf Koester. *Fransk Guldalder*. København: Statens Museum for kunst, katalog 1992, 39–48, 57–62.

¹⁴ Turner, *The Dictionary of Art*, Vol. 31, 816–817.

¹⁵ Turner, *The Dictionary of Art*, Vol. 31, 817–818.

Kunstnere som Jacob van Ruisdael (1628/29–82) og Meindert Hobbema (1638–1709) var opptatt av å gi en mer naturlig fremstilling av landskapet ved å legge større vekt på observasjon av naturen i forskjellige lys og værforhold.¹⁶ Dahl fikk som nevnt først kjennskap til en europeisk maleritradisjon, da han reiste til København for å studere ved akademiet. Den nederlandske maleritradisjonen var noe av det første som vakte hans interesse med deres ”naturtro” gjengivelse av naturen. I denne masteroppgaven vil det komme frem at Dahl tidlig viste en stor interesse for en nøyaktig tilnærming til naturen. Dette var med på å legge grunnlaget for hans stil og er et karakteristisk trekk gjennom hele hans karriere. Rundt århundreskiftet 1800 var det en økende interesse for naturvitenskap, og i København og Dresden kom Dahl i kontakt med vitenskapsteorier som var blitt populære på denne tiden. Den naturvitenskaplige oppblomstring i Dahls samtid hadde innvirkning på hvordan kunstnere så på og behandlet naturen. Det vil være vesentlig å se på hvordan verkene *Vesuvus utbrudd* speiler Dahls interesse for nøyaktig studie og naturvitenskap, smeltet sammen med den nedfelte tradisjonen med innlærte teorier om akademisk maleriteknikk og trenden med *The Grand Tour*.

Fremgangsmåte

Årsakene til hvorfor Dahl reiste til Italia og deretter gjenga Vesuv kommer frem i redegjørelsen av den kulturhistoriske konteksten. På grunn av oppgavens begrensede omfang vil fokuset være rettet mot verkene Dahl malte som resultat av tiden i Napoli. De sosiale og kulturelle kontekstene vil bli trukket inn der det er av betydning for å forklare aspekter i verkene.

Især er det de fem versjonene av *Vesuvus utbrudd* det vil fokuseres på. Alle maleriene befinner seg i offentlige samlinger og er dermed tilgjengelig for publikum. På en studietur til København i 2010 fikk jeg se de to første versjonene av maleriet *Vesuvus utbrudd* som begge er malt under Dahls opphold i Italia.¹⁷ På en studietur til Bergen i 2010 så jeg den tredje versjonen av *Vesuvus utbrudd* som er utstilt i Rasmus Meyers Samlinger i Kunstmuseene i

¹⁶ Erik Mørstad. *Malerileksikon: teknikker, motivtyper og estetikk*. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1996, 181.

¹⁷ Begge de to versjonene av *Vesuvus utbrudd* som er i Statens Museum for Kunsts samlinger befant seg i magasinet under mitt besøk ved museet. Statens Museum for Kunst arbeider for tiden med en ny presentasjon av samlingene, og når denne kommer i mai 2011 vil den første versjonen av maleriet bli vist frem sammen med en rekke andre verk av Dahl. Informasjonen er funnet på Statens Museum for Kunsts hjemmesider <http://www.smk.dk/udforsk-kunsten/samlingerne/nye-praesentationer-paa-vej/> og bekreftelse på at *Vesuvus Utbrudd* vil bli vist frem har jeg fått av overinspektør Dr.phil. Kasper Monrad ved Statens Museum for Kunst.

Bergen. Under et besøk i New York i 2009 så jeg den fjerde versjonen av *Vesuv's Utbrudd*. Maleriet er deponert av en privat eier, og utstilt i The Metropolitan Museum of Art. Den femte og siste versjonen av *Vesuv's Utbrudd* er i Städels Museum i Frankfurt. Verket er for tiden utlånt for utenlandske utstillinger på grunn av ombygging i museet, og vil først være tilbake ved museet fra sommeren 2011. Denne versjonen er den eneste jeg ikke har fått mulighet til å se.¹⁸

I Kapittel 1 vil det bli gitt en kort innføring i Dahls reise til Italia, sammen med en kronologisk presentasjon av studier som viser Vesuv som motiv. Studiene er i blyant, akvarell og olje og viser hvordan Dahl stadig nærmet seg motivet.

I kapittel 2 vil det bli gitt en systematisk beskrivelse og analyse av de fem versjonene av *Vesuv's utbrudd*. Det vil bli vektlagt hva slags forandringer som blir gjort når motivet gjentas, og hvordan det gir utslag i hvordan verkene fremstår. Ved første øyekast ser maleriene tilsynelatende like ut, noe som til en viss grad stemmer. Det er det samme motivet som gjentas, men det gjøres forandringer som skiller verkene fra hverandre. Dahl malte også en relatert oljestudie som viser Vesuv i utbrudd samtidig som versjon nummer en av *Vesuv's Utbrudd* ble malt. Studiens rolle for oppgaven er vesentlig for å forklare omstendighetene rundt tilblivelsen av det første verket.

Siden verkene *Vesuv's utbrudd* eksisterer i fem versjoner og er malt over en tidsperiode på 5 år, vil stilistiske forandringer som forekommer i gjentagelsen av motivet bli drøftet med utgangspunkt i eventuell nyvunnet inspirasjon for de senere verkene. Fokuset blir dermed å gi en stilistisk analyse av verkene. I de tilfeller der beskrivelser og analyser av verkene eksisterer i litteraturen, vil det bli tatt med i undersøkelsen. Et viktig verk i den forbindelse er Marie Lødrup Bangs katalogisering av Dahls oeuvre.

Verksanalysene er gjort på bakgrunn av direkte empiriske studier og undersøkelser foran verkene. To av studiene som er i privat eie har jeg sett og studert da de var inne til auksjon hos Blomqvist. På studiereise til København og Bergen fikk jeg sett og studert verk som befinner seg på Statens Museum for Kunst, Thorvaldsens Museum og Kunstmuseene i Bergen.

¹⁸ Informasjonen er funnet på Städels Museums hjemmesider
<http://www.staedelmuseum.de/sm/index.php?StoryID=459&ObjectID=397>

Studiereisen til København var spesielt nyttig, om ikke unnværlig. De to første versjonene av *Vesuvus utbrudd* samt to mindre studier er i Statens Museum for kunsts samling. Siden verkene befant seg i magasin fikk jeg anledning til å studere de to versjonene av *Vesuvus utbrudd* stilt opp ved siden av hverandre. Ved Statens Museum for kunst henger også verk av de nederlandske kunstnerne som Dahl studerte under sin studietid ved kunstakademiet i København. Ved å se verkene ga det meg et bedre grunnlag for å forstå deres betydning for hvordan Dahl lot seg inspirere av dem. Det samme gjelder besøket ved Thorvaldsens Museum. Her fikk jeg ikke bare anledning til å studere de verkene i samlingen som er av Dahl, men også samtidige kunstverk som gir et godt bilde av hvordan de kunstneriske tendensene var i Europa i Dahls samtid. Thorvaldsen var en ivrig kunstsamler av samtidskunst, og det er sannsynlig at Dahl kan ha sett verk fra hans samling da de to møttes i Roma i 1821. Ved Kunstmuseene i Bergen er flere verk av Dahl vist frem sammen med *Vesuvus utbrudd*. Det samme gjelder for Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i Oslo, der jeg også har studert tegninger av Dahl i museets studiesal. Selv om ikke alle verkene har vært direkte relevante for oppgaven har det vært nyttig å se dem for å få en forståelse av Dahls stil. Empiriske studier av Dahls verk er noe jeg har vektlagt i mitt arbeid. I New York fikk jeg også se andre verk av Dahl som er vist frem sammen med samtidige kunstnere som oppholdt seg i Italia, noe som setter hans verk inn i en internasjonal kontekst.

I kapittel 3 og 4 vil Dahls kunstneriske forutsetninger bli gjort rede for og drøftet i forhold til hans utvikling og hvordan dette kommer frem i verkene som er beskrevet. Andre verk vil bli trukket inn som eksempler for å forklare en bestemt utvikling, eller trekk ved hans stil og verk. Den kunsthistoriske konteksten begrenses til tiden før *Vesuvus utbrudd* ble malt. Det vil si Dahls studietid i København og de to årene han var i Dresden, samt tiden i Italia. Tiden etter han var vendt tilbake til Dresden er også av betydning i forhold til de to senere versjonene som ble malt der. Den tidlige utviklingen av Dahls stil slik den ble formet i København, med fokus på hans inspirasjonskilder vil bli presentert, og hans forhold til samtidige danske kolleger vil bli drøftet. Caspar David Friedrich (1774–1840) og den tyske romantiske bevegelsen som var høyst gjeldende i Dresden ved Dahls ankomst til byen, vil bli diskutert for å forstå hvordan Dahl stilte seg i forhold til disse tendensene. Tiden i København og Dresden er av relevant betydning, og danner selve forutsetningen for de verkene han malte i Italia. I hjemlandet fantes det ingen kulturelle eller kunstneriske miljøer, og Dahls norske bakgrunn kom til å prege han som kunstner.

Ved å gjøre rede for Dahls kunstneriske forutsetninger, dannes grunnlaget for å kunne se verkene *Vesuv utbrudd* i sammenheng med den internasjonale landskapsstilen slik den var i Italia i Dahls samtid. I kapittel 5 vil Vesuv som motiv for malerkunsten bli diskutert. Vesuv som motiv var blitt etablert lenge før Dahls ankomst til Napoli. Dahls *Vesuv utbrudd* vil bli satt i sammenheng med en motivhistorisk kontekst for Vesuvfremstillinger i maleri. Det vil komme frem at Dahls *Vesuv utbrudd* skiller seg fra den motivhistoriske konteksten på enkelte områder. Det er dermed interessant å se på årsakene til disse forskjellene. Det er følgelig også likheter til den eksisterende tradisjonen for malerkunsten, men det er i forskjellene Dahls kunstnerskap er interessant. Hva er det som er spesielt i hans Vesuv bilder og som gjør at de skiller seg ut?

Teori og metode

Fremgangsmåten i arbeidet med denne oppgaven er sammenfallende med Hans Peter L'Oranges (1903–1985) teorier og metode i humanistisk forskning. I artikkelen *Perspektiv for humanistisk forskning* fra 1953 gjør L'Orange rede for betydningen av sine teorier om metoden han brukte i sitt forskningsarbeid. I dagens kunsthistorieforskning er hans teorier og metode innarbeidet som et viktig redskap i møte med kunst. Da han fikk gjennomslag for sine teorier var det et viktig bidrag for humanistisk forskning, spesielt i norsk sammenheng. L'Orange var Norges første professor i klassisk arkeologi og antikkens kunsthistorie.¹⁹ Det var den klassiske kunst, kultur og historie som var hans fagfelt, og sine teorier om metode utarbeidet han i forhold til sitt fagfelt. Hans teoretiske syn og metodiske arbeidsmåte er likevel gjeldene for all kunsthistorieforskning.²⁰

L'Orange var empiriker og det var derfor svært viktig for han å være i kontakt med den kunstgjenstanden han studerte. Et kunstverk måtte ses ut i fra dets opprinnelige kontekst i en objektiv tilegnelse, for å forstå hva slags betydning det hadde for samtiden – ikke gjennom ettertidens subjektive forståelse av den. Den sansemessige umiddelbare opplevelsen danner utgangspunktet og grunnlaget for hans metodiske forskning. Han stilte krav til en objektiv

¹⁹ Per Jonas Nordhagen. *En kunsthistoriker og hans samtid: H.P. L'Orange i samtale med Per Jonas Nordhagen*. Kunst og kultur, årgang 66, 1983, 80.

²⁰ Hans Peter L'Orange. *Essays: Norske Essayister*. Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag, 1996, 7–12, 173–183, 185–194.

beskrivelse av verket som skulle stilles før fortolkningen av kunstverket. På den måten skulle en forsker stille seg i “ydmykhet og ærbødighet” foran kunsten. L’Orange skriver:

...en sann gjenkjennelse er bare mulig når forskeren stiller seg under sin gjenstand [i direkte konfrontasjon med verket], den forutsetter ydmykhet overfor fenomenet, en ærbødig stillhet for tingens egen tale, en selvutslettelse, som stumheten hos den der lytter.²¹

For L’Orange handler beskrivelsen av verket om å gjøre den synlige form om til ord, slik at verket blir bevisstgjort for forskeren. Først når en er klar over bevisstgjøringen av verkets form kan tolkningen av verket finne sted. Fortolkningen beskriver L’Orange som “selve den magiske gjenoppvekningsprosess som kaller tingen tilbake til livet og gir den dettes eget uttrykk og virkelighet.”²²

Hans metodiske grunnkrav om en objektiv og empirisk studie av kunstverket var utgangspunktet for hans engasjement i opprettelsen av Det norske institutt i Roma. Artikkelen *Perspektiv for humanistisk forskning* er en redegjørelse for betydningen av et forskningsinstitutt i Roma. Da instituttet ble realisert i 1959 ga det en unik mulighet for nærhet og direkte kontakt med den kunsten som ble studert.²³ L’Oranges empiriske syn i sin metodiske arbeidsprosess ligger nær Dahls eget empiriske grunnsyn i studiearbeidet. Ut fra dette sammentreffet virker det dermed passende å bruke L’Oranges teorier for å forstå Dahls kunstverk, kunstneriske prosess og ikke minst hans forhold til naturen. Som empiriker sier L’Orange “etter mitt syn, [har] vi humanister så meget å lære av naturvitenskapen.”²⁴ Jeg velger å videreføre tradisjonen fra L’Orange i denne masteroppgaven.

L’Oranges teoretiske grunnsyn danner utgangspunktet for fremgangsmåten i denne avhandlingen. Jeg kommer til å følge hans metodiske arbeidsmåte, der direkte møte med kunstverkene har dannet utgangspunktet for empiriske undersøkelser og beskrivelser. Som igjen er forutsetningen for den videre drøftingen av verkene. De blir da satt inn i en samtidig kontekst og kan forstås ut fra deres egen samtid. Dermed isoleres ikke Dahl som kunstner, men hans kunstnerskap blir satt inn i et utvidet internasjonalt perspektiv.

²¹ L’Orange, *Essays*, 180.

²² L’Orange, *Essays*, 178–181.

²³ L’Orange, *Essays*, 7, 177–183, 193.

²⁴ L’Orange, *Essays*, 183.

Litteratur og forskningshistorikk

Tradisjonelt har Dahl blitt sett på som den første norske kunstneren av avgjørende betydning, både i internasjonal og nasjonal kunsthistorieskriving. Han blir påskrevet stor dyktighet som kunstner og får også ros for sitt engasjement for å bedre de kunstneriske forholdene i Norge. Mye av det som er skrevet om Dahl bærer preg av å være biografisk, og det er kun de siste hundre årene at interessen for Dahl har gjort seg synlig i litteraturen. Etter hans død i 1857 var ikke Dresden et like viktig sentrum for kunsten og unge kunstnere fulgte ikke i hans spor. Dahl ble dermed oppfattet å tilhøre den foregående epoke, som ikke lenger ble verdsatt.

Andreas Aubert var en av Norges mest fremtredende kunsthistoriker og kunstkritiker mot slutten av det 19. århundret. Han var den første til å gi et bilde av Dahl og hans kunst i sin doktoravhandling fra 1893: *Professor Dahl. Et stykke af Aarhundredets Kunst- og Kulturhistorie*. Året etter i 1894 ble del to gitt ut: *Den nordiske naturfølelse og professor Dahl. Hans Kunst og dens Stilling i Aarhundredes Utvikling*. De to verkene ble samlet i en ny utgave som kom ut i 1920. I denne avhandlingen vil det refereres til den utgaven som kom ut i 1920. Aubert hadde tilgang på Dahls dagbøker og brev fra sønnen Siegwad Dahl. Dette gjør at han i stor grad støtter seg på Dahls personlige nedtegnelser. Det oppstår dermed et problem i forhold til primærkilder, siden Aubert ikke gir henvisninger til hvor de forskjellige utsagnene er hentet fra. Da Dahl forlot København i 1811 begynte han på en ny dagbok. Dagbøkene fra perioden han var i København, Dresden og Italia befinner seg ved Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling. Aubert gir en kronologisk gjennomgang av Dahls liv og virke, årstall og datoer for hendelser er tatt med. Det er dermed mulig å finne frem til opprinnelsen for Dahls utsagn i hans dagbøker. Når jeg bruker sitater av Dahl vil jeg så langt det er mulig referere til Dahls egne notater. Det har vist seg å være vanskelig å tyde hans håndskrift og enkelte ganger har det ikke vært mulig å finne frem til originalen. I disse tilfeller er sitatene av Dahl referert til der de er blitt gjengitt i sekundærlitteratur.

Auberts avhandling har dannet selve grunnlaget for senere Dahl- forskning, og kan brukes for å danne et grunnlag i forståelsen av Dahls liv og hans relasjoner til samtiden. Aubert går derimot ikke inn på kunstnerens omfattende oeuvre. De manglene vi kan finne hos Aubert har vært tema for senere forskning om Dahl. Det meste av forskningen i forhold til Dahl har vært knyttet til utstillinger. Utstillingskataloger har derfor dannet en viktig del av litteraturen for oppgaven. Det har vært en tendens der Dahls forhold til Danmark har blitt behandlet av

Danske museumsinstitusjoner. Dahls forhold til Danmark har vist seg å være et spesielt populært tema. Flere utstillinger har da også vært i regi av museumsinstitusjoner i København. Dahls forhold til Dresden har ikke blitt vektlagt like mye i forskningen.

Da Henrik Bramsen skrev *Landskapsmaleriet i Danmark 1750–1875* i 1935, viet han et helt kapittel til Jens Juel (1745–1802) og Dahl, i tillegg er Dahl gjennomgående i hele boken. Det viser hvilken plass Dahl er blitt vektlagt i Dansk kunsthistorie. Bramsen ser på Dahls tidlige utvikling i Danmark og setter han i sammenheng med samtidens tendenser. Han gir et bilde av Dahls relasjoner til samtidens kunstnere i forhold til påvirkning og likhet i malerstil. Når det gjelder dansk landskapskunst generelt har boken vært nyttig for å gi et bilde av hvordan kunstnere i Danmark sto i forhold til hverandre og i samtiden. Patricia Bermans *In Another Light, Danish Painting in the Nineteenth Century* gir også en god oversikt over forholdene i Dansk kunsthistorie.

I anledning Dahljubileet i 1957 ble det utgitt i Kunst- og Kultur et temanummer viet Dahl, hvor Leif Østby ga en kort innføring om kunstneren. Bramsens artikkel omhandlet Dahl og Danmark, og han gir vesentlige bemerkninger om Dahls tidlige arbeidsteknikk for studier. I 1973 ble utstillingen *J.C. Dahl og Danmark* holdt ved Nasjonalgalleriet, Oslo og Statens Museum for Kunst, København. Utstillingen tok for seg Dahls læreår i København og hans forhold til Danmark. Det ble stilt ut både malerier, tegninger og akvareller som viser motiver fra Dansk landskap. I katalogen ga Leif Østby et bilde av Dahls læreår i København, og året etter kom en lengre versjon av artikkelen ut i Kunstmuseets årsskrift 1974, Statens Museum for Kunst, København.

I 1980 ble utstillingen *Dahls Dresden* holdt ved Nasjonalgalleriet, i Oslo. Den tok for seg Dahls forhold til Dresden og sin kunstnerkollega og nære venn Friedrich. Denne utstillingen er den første i Norge som tok for seg dette tema. Senere har det vært en økende interesse for de to kunstnernes sublim måneskinnsbilder som tema for internasjonale utstillinger. Interessen for Friedrichs kunstnerskap har på den annen side vært viet en større internasjonal oppmerksomhet på et tidligere tidspunkt sammenlignet med Dahls kunstnerskap.

I 1987 ga Marie Lødrup Bangs ut sin tre binds avhandling *Johan Christian Dahl 1788-1857: Life and Works*. Avhandlingen gir en fullstendig oversikt og katalogisering av Dahls verk.

Hun bruker referanser til Dahls dagbøker og nedtegnelser, samt brevveksling. Som Bang selv skriver i sitt forord er hennes verk en “presentation of a *catalogue raisonne* of Johan Christian Dahl’s oil paintings”. Ved at Bang ga ut sitt bokverk på engelsk bidro til internasjonal forskning om Dahl.²⁵ Det vil bli gjort henvisninger til Bang med katalognummer og verksopplysninger for de verkene av Dahl som inngår i denne oppgaven. Det vil forekomme sitater av Dahl som er gjengitt på engelsk. I de tilfellene er det fordi det har vært vanskelig å tolke Dahls håndskrift og essensen av sitatene gjengitt i Bang kommer klarere frem.

Det samme året som Bangs verk kom ut, i 1987 ble utstillingen *J.C. Dahl i Italien* holdt ved Thorvaldsens Museum i København. Kunstnerens 200 års jubileum ble feiret i 1988 med utstillinger ved Nasjonalgalleriet i Oslo og Bergen Billedgalleri. Sammen med utstillingene fulgte innholdsrike kataloger. I 1989 ga Torsten Gunnarsson ut sin avhandling *Friluftsmåleri före friluftsmåleriet, Oljestudien i nordiskt landskapsmåleri 1800–1850*. Dahls oljestudier er viet et eget kapittel i avhandlingen. Andre viktige utstillinger er “*Natures Way*” *Romantic landscapes from Norway* fra 1993. I 1995 ble utstillingen *J.C. Dahl Hans Danske miljø og det Danske landskap* holdt ved Baroniet Rosendahl. I 2000 arrangerte Kistefos-museet en utstilling viet Dahl og hans kunstnerskap. I 2003 arrangerte Thorvaldsens Museum i København en utstilling viet Dahl og hans forhold til Danmark, *J.C. Dahl i Danmark*. I 2004 ga Bodil Sørensen ut en katalog av Nasjonalmuseets tegninger som Dahl laget under sin reise til Italia med tittel *J.C. Dahl Tegninger fra Italia-reisen 1820–1821*. Sørensen gir rede for reisen i seg selv og omstendighetene rundt denne, samtidig som tegningene beskrives og identifiseres. Tegninger på papir som er brukt som eksempler i denne masteroppgaven vil bli referert til som Sørensen med katalognummer.

Begrepsforklaringer

Studie, naturstudie, skisse og oljestudie er begreper som alle uttrykker en form for “førutkast” eller foreløpig gjengivelse av motivet. En skisse oppfattes som et arbeid som er raskt og summarisk utført uavhengig av mediet som er brukt. I studien er det gjerne lagt ned litt mer arbeid enn i en skisse. Studien er gjerne utgangspunkt for et ferdig verk og kan vise deler eller hele motivet. Naturstudiet kan være utført i olje, akvarell eller tegning som regel på papir, men også på lerret. Det vesentlige er at naturstudien er utført foran motivet etter naturen.

²⁵ Marie Lødrup Bang. *Johan Christian Dahl 1788–1857*. Oslo: Universitetsforlaget, 1987, Preference. Det er bare del to av Auberts verk om Dahl som er oversatt til engelsk.

Oljestudien skilles fra ferdige verk, den er gjerne mindre i størrelse og er ikke like nøye malt som et ferdig verk.²⁶ *Staffasje* er et begrep som kommer til å bli hyppig brukt i avhandlingen, og kan defineres på følgende måte.

Bønder, gjetere, buskap, redskaper, tregrupper e. l. som har en underordnet, men nødvendig rolle i et motiv som miljø- og stemningsskapende elementer. Staffasjen kan også fungere som dybdeskapende virkemiddel. Det er særlig i landskaps- og arkitekturmaleriet at staffasje av ulike slag blir tildelt en slik oppgave. Staffasjen tildeler gjerne motivet et fortellermessig poeng. Det kan dreie seg om en bifigur som ror en båt i bakgrunnen, et skip som er i ferd med å forsvinne mot synsranden, eller en kvinne eller mann som arbeider på et jorde.²⁷

I Dahls tilfelle opptrer staffasjen som regel som menneskelige figurer eller dyr.

Begrepet *sublim* eller *det sublime* oppsto på 1700-tallet for å forklare et bestemt uttrykk i estetikken. Oppfattelsen av det sublime som noe skremmende i naturen vedvarte innover 1800-tallet.

Det sublime har å gjøre med de følelser som man retter mot naturen og mot visse kunstverk. Naturen og enkelte kunstverker vekker betrakterens skrekk, selv om vedkommende rent faktisk ikke er truet. [] Det sublime ble satt i sammenheng med det fryktingytende og det ukjente. Et landskap som f. eks. fremstiller en isbre eller en storm, mente man utløste sublime reaksjoner hos betrakteren. Betrakteren blir konfrontert med sin egen begrensning og naturens (skaperverkets) grenseløshet. Romantikkens malere var særlig opptatt av motiver som tematiserte det sublime, f.eks. skip i storm og den uberørte naturen.²⁸

Et annet begrep som kommer til å være gjennomgående i avhandlingen er *naturalisme* og *naturalistisk*. Det er viktig å forstå bruken av ordet *naturalisme* ut i fra den sammenhengen det blir brukt, siden begrepet betegner en stil som oppsto senere på 1800-tallet. Begrepet blir definert av Mørstad på følgende måte.

1. Gjengivelse av et motiv på en detaljert og naturtro måte (i henhold til samtidens smaksnormer). Johan Christian Dahls (1788–1857) blomsterstudier kan derfor kalles naturalistiske (eller natur-realistiske). Naturalismebegrepet blir i regelen definert i forhold til billedkunsten i en bestemt periode og på et bestemt sted (by, land). [] 3. man kan også skjelne mellom en objektiv naturalisme (fotografisk gjengivelse) og en subjektiv naturalisme. Den subjektive naturalismen er identisk med f.eks.

²⁶ Mørstad, *Malerileksikon: teknikker, motivtyper og estetikk*, 210, 214, 273, 288.

²⁷ Mørstad, *Malerileksikon: teknikker, motivtyper og estetikk*, 282.

²⁸ Mørstad, *Malerileksikon: teknikker, motivtyper og estetikk*, 288.

Impresjonistenes forsøk på å gjengi virkeligheten slik den fester seg på netthinnen.²⁹

Naturalisme vil i denne avhandlingen bli brukt på førstnevnte måte. I avhandlingens sammenheng vil begrepet naturalisme bli brukt i sin konkrete betydning av ordet for å forklare at gjengivelsen av motivet er fremstilt på en naturtro måte. I Dahls samtid ble begrepet brukt for å forklare en tilnærming til naturen hvor kunstneren hadde studert naturen og deretter fremstilt den på en naturlig eller natur- realistisk måte ut i fra samtidens oppfatning av naturen. Naturalismen slik den ble oppfattet hadde sammenheng med et nytt natursyn som lå nært opp til datidens naturvitenskap. Ut i fra en vitenskapelig tilnærming til naturen, der nøye studie lå til grunn for å kunne fremstille naturen på en naturalistisk måte gjennom malerkunsten. Med de vitenskapelige teoriene til grunn hadde kunstnerne en subjektiv fremstilling gjennom sin personlige opplevelse av naturen.

Valg av tema og oppgavens aktualitet

Interessen for perioden og et ønske om å skrive om et tema som kunne behandles både innenfor norsk, og internasjonal kunsthistorisk sammenheng var i første omgang bakgrunnen for at valget falt på Dahl. Dahl ga aldri slipp på sin norske bakgrunn og arbeidet med stort engasjement for å bedre utviklingen av et norsk kunstmiljø. Gjennom sin professorstilling ved kunstakademiet i Dresden hadde Dahl en viktig plass i samtidens internasjonale landskapsmaleritradisjon. Han kan dermed behandles innenfor en nasjonal og internasjonal sammenheng.

I Dahls malerier *Vesuvus utbrudd* fant jeg det interessant hvordan de skiller seg fra samtidige fremstillinger av Vesuv i landskapsmalerier. Det er ikke tidligere blitt gjort inngående verksanalyser av maleriene *Vesuvus utbrudd*. I Auberts biografi er ingen av verkene *Vesuvus utbrudd* behandlet inngående eller i sammenheng med hverandre. Verkene har vært representert på utstillinger, men da veksles det mellom hvilken versjon som blir utstilt. Utstillingene har som regel tatt for seg en generell fremstilling av Dahls Italiaperiode, eller Dahls virke generelt. At verkene er representert på utstillinger de senere årene viser en økende interesse for denne siden av Dahls kunst. Interessen er også synlig internasjonalt da et av verkene henger utstilt i The Metropolitan Museum of Art i New York. I forbindelse med

²⁹ Mørstad, *Malerileksikon: teknikker, motivtyper og estetikk*, 210.

jubileumsår knyttet til Dahl har det blitt arrangert utstillinger i Norge. Dahls 200 års Jubileum ble feiret i 1988 ved Nasjonalgalleriet og Bergen Billedgalleri, men fokuset var da å gi en presentasjon av hans virke. Siden det ikke tidligere er skrevet noen avhandling om denne siden av Dahls kunst eller blitt gjort inngående undersøkelser av verkene *Vesuv's utbrudd* vil det derfor være interessant å se på årsakene og bakgrunnen for at *Vesuv's utbrudd* skiller seg fra andre fremstillinger.

Problemstilling

Hvordan kan Johan Christian Dahls *Vesuv's utbrudd* ses i lys av hans kunstneriske utvikling og landskapsmaleritradisjonen i Europa på begynnelsen av 1800-tallet?

Del-problemstillinger:

1. Kan vi se en utvikling gjennom de forskjellige verkene av *Vesuv's utbrudd*?
2. Hva er årsakene til de eventuelle forandringene som forekommer?
3. Hvordan står verkene *Vesuv's utbrudd* i forhold til den europeiske landskapsmaleritradisjonen?

KAPITTEL 1

SKISSER OG STUDIER SOM LEDER OPP MOT *VESUVS* *UTBRUDD*

Vesuv sett fra Quisisana og Sorrento-halvøya

På studiereisen til Italia hadde Dahl med seg en skissebok. Skissene er utført i blyant og penn. I flere av studiene er det lagt farger i akvarell, i andre er det lagt lavering. I tillegg til skisseboken laget han tegninger, akvareller og oljestudier.³⁰ Den første tiden i Italia var Dahl gjest hos prins Christian Frederik på Quisisana.³¹ Den 12. august ankom Dahl Quisisana. Det første han gjorde etter han var ankommet var å male utsikten fra vinduet, “begannte en skisse av udsikten fra mitt vindu”³² skriver han i dagboken. Oljestudien *Utsikt fra et vindu på Quisisana* (Bang: 216) er datert 14. august 1820 (illustrasjon nr. 1).³³ På noen få dager har Dahl gjengitt et landskap badende i lys, rammet inn av vinduskarmen. Når han rammer inn motivet med vinduskarmen vitner det om at dette er en studie etter naturen. Utsikten viser Napolibukten og slettelandskapet i mellomgrunnen. I bakgrunnen reiser vulkanen Vesuv seg. Lys røyk stiger fra vulkanens krater mot en høy himmel. Vesuv fremstår rolig i et ellers harmonisk landskap. Dahl maler Vesuv allerede den første dagen på Quisisana. Motivets kom han til å gjenta flere ganger.

Noen dager senere, den 17. august, gjengir Dahl igjen den samme utsikten i en akvarellstudie i skisseboken. *Vesuv sett fra Quisisana* (Sørensen: 20) (illustrasjon nr. 2).³⁴ Akvarellstudien har lik komposisjon som oljestudien malt noen dager i forveien, men denne gangen lar han Vesuv få en større plass i komposisjonen. Sørensen mener akvarellstudien må ha blitt laget

³⁰ Dahls skissebok, tegninger og akvareller på papir fra Italia befinner seg på Nasjonalgalleriets studiesal i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Se Bodil Sørensen. *J. C. Dahl: tegninger fra Italia-reisen 1820–1821*. Oslo, Nasjonalmuseet: Nasjonalgalleriet, 2004. Oljestudier på papir befinner seg i Nasjonalmuseet og Rasmus Meyers samlinger, Kunstmuseene i Bergen.

³¹ Dyveke Helsted, *Dahl og prins Christian Frederik*, i *J. C. Dahl i Italien 1820–1821*. København: Thorvaldsens Museum, katalog 1987, 32–36.

³² Andreas Aubert. *Maleren Johan Christian Dahl. Et stykke av forrige aarhundredes kunst- og kulturhistorie*. Ny utgave 1820, 75. “Ankom til Castellamare d. 11 aftenen kl 8. d. 12 alene...i dag har jeg indstalert mig...begannte en skisse av utsikten fra mitt vindu.” Dahls dagbok 13. august 1820. Dahls dagbok, NB Ms 8° 1001: I.

³³ Olje på lerret, 42,8 x 58,6. Kunstmuseene i Bergen. Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 101.

³⁴ Akvarell med innslag av blyant på papir, 210 x 279 mm. Påskrift: d. 17 august 1820. Nasjonalmuseet. Bodil Sørensen. *J. C. Dahl: tegninger fra Italia-reisen 1820–1821*. Oslo, Nasjonalmuseet: Nasjonalgalleriet, 2004, 28.

tidlig om morgenen, siden Dahl reiste til Almalfi og var borte hele dagen.³⁵ Det er mørkere stemning i denne studien i forhold til oljestudien. Siden den er malt om morgenen har skyene ligget tungt over Vesuvs åsrygg.³⁶

Dahl reiste på flere utflukter rundt i Napolis omegn med prins Christian Frederik og hans selskap. Den 27. august dro de i robåt langs kysten fra Castellammare til Sorrento.³⁷ På denne utflukten laget Dahl flere tegninger på papir, samtidig som han vendte blikket mot Vesuv og gjenga vulkanen i to studier. *Vesuv sett fra Sorrento-halvøya* (Sørensen: 28) er laget i blyant, akvarell og penn (illustrasjon nr. 3).³⁸ *Vesuv sett fra Napoli-golfen* (Sørensen: 34) er i blyant og akvarell (illustrasjon nr. 4).³⁹ I begge studiene ligger Vesuv i bakgrunnen til venstre og en høy klippe til høyre. I den første studien er konturene av Vesuvs kjegle, og restene av den eldre vulkanen Somma tegnet opp med penn over akvarellfargene i blått og bruntoner. Kraftig røyk stiger opp fra krateret. I den andre studien er Vesuv plassert lenger bak i komposisjonen og en mindre klippe ligger i forgrunnen til venstre. På den høye klippen til høyre har Dahl lagt på akvarellfarger som fremhever detaljene i fjellets struktur.

Dahl laget flere studier som viser Quisisana og utsikten mot Vesuv i løpet av tiden han bodde der. En liten oljestudie *Utsikt over Quisisana og Napolibukten* (Bang: 1207) (illustrasjon nr. 5)⁴⁰ er usignert og udatert, men nær beslektet med en studie med samme navn (Bang: 233). Sistnevnte er omtalt i Dahls dagbok 26. september 1820. “Brev til Emilie med et lite maleri af Quisisana.”⁴¹ Disse mindre studiene fungerte som forarbeider for et senere verk *Utsikt over Quisisana og Napolibukten* (Bang: 486) fra 1825.⁴² Dette viser at de skissene Dahl laget under oppholdet i Italia ble gjenstand for senere verk, malt etter han hadde bosatt seg i Dresden. Oljestudien *Utsikt over Quisisana og Napolibukten* (Bang: 1207) er malt på papir som er oppklebet på en treplate. På baksiden står det skrevet ”Aubert s. 75 i Auberts bok om Dahl.” Hvor denne referansen kommer fra er uvisst. Aubert nevner på den angitte siden en

³⁵ Dahls dagbok 17. august 1820. Dahls dagbok, NB Ms 8° 1001: I.

³⁶ Sørensen. *J. C. Dahl: tegninger fra Italia-reisen 1820–1821*, 28.

³⁷ Sørensen. *J. C. Dahl: tegninger fra Italia-reisen 1820–1821*, 33. Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 76. I Dahls dagbok er det notert at den 26. august var han på utfukt til Meta. Dahls dagbok, NB Ms 8° 1001: I.

³⁸ Blyant, akvarell og penn på papir, 144 x 209 mm. Påskrift: d.27 august 1820. Nasjonalmuseet. Sørensen. *J. C. Dahl: tegninger fra Italia-reisen 1820–1821*, 34.

³⁹ Blyant og akvarell på papir, 213 x 348 mm. Påskrift: Parti beÿ Sorent – golfo d. Neapel d. 27 August 1820 Jdahl. Nasjonalmuseet. Sørensen. *J. C. Dahl: tegninger fra Italia-reisen 1820–1821*, 37.

⁴⁰ Olje på papir klebet opp på treplate, 13.5 x 21.5, 1820. Bang, *Johan Christian Dahl 1788-1857*, vol II, 352. Studien har vært i privat eie i Bergen, til salgs hos Blomquist Auksjoner våren 2008.

⁴¹ Dahls dagbok, NB Ms 8° 1001: I. Bang: 233. Bang, *Johan Christian Dahl 1788-1857*, vol II, 105.

⁴² Bang, *Johan Christian Dahl 1788-1857*, vol II, 166.

studie malt den 17. august ”I en deilig oljestudie fra de samme dage lyser Vesuvs fakkel, mens dagen slukner i vest.”⁴³ Fra det samme avsnittet nevnes 13. august, den dagen Dahl ankom Quisisana. Aubert refererer til to studier datert 14. august, *Utsikt fra et vindu på Quisisana* (illustrasjon nr. 1) og 17. august. Den siste omtaler han som “en ny skisse av utsikten.”⁴⁴ I Bangs katalog finnes det ingen gjentakelse over det samme motivet. Det er derfor lite sannsynlig at studien er fra august, men heller malt på samme tid som *Utsikt over Quisisana og Napolibukten* (Bang: 233) i september.

Utsikt over Quisisana og Napolibukten viser utsikten over bukten med Vesuv i bakgrunnen. Selv om dette er en liten studie viser Dahl en stor detaljrikdom i de raske penselstrøkene som fanger det umiddelbare inntrykket han har fått av utsikten. Forgrunnen ligger i skyggen og har mørke grønne toner malt med grove strøk som indikerer vegetasjon. Mellomgrunnen med den buede bukten mot Vesuv har en lysere og dusere koloritt. Vesuv har fått en lys tone av blått og grått. Opp fra Vesuvs topp stiger rolig røyk som har en lys rød tone. Himmelen er lys gul til venstre og lys gråblå disete til høyre. Solen skinner inn fra venstre, som vi ser av skyggen på Quisisana. De siste solstrålene kaster lys innover sletten og gir et tåkedis, et soldis. Solen gir også et rosaskjær langs den venstre åsryggen til Vesuv som går ned mot vannet. Vannet har en lys blågrå tone og fargene fra solen skinner i overflaten. Dahl lot fargene styres av lyset og de atmosfæriske virkningene slik det kommer frem av denne lille studien. Oljestudien er som nevnt over utgangspunktet for et større ferdig verk *Utsikt over Quisisana og Napolibukten* fra 1825 (Bang: 486). De to motivene er svært like, men ved å la utsynet bli løftet høyere gir Dahl forgrunnen større plass. På den måten ser vi ned på slottet som er gjort mindre i gjentakelsen. Bakgrunnen er forminsket i forhold til forgrunnen og mellomgrunnen, slik at Vesuv og bukten oppfattes som om det ligger lengre bak i denne senere versjonen. Himmelen er gjort høyere i det ferdige verket og det skapes mer luft rundt motivet. Fargene har fått en lettere og lysere tone. Dette gjelder spesielt for forgrunnen, der vegetasjonen også er blitt malt med større nøyaktighet i forhold til studien. Strøkene er utpenslet og nøyaktigheten former elementene på en naturtro måte.

⁴³ Andreas Aubert. *Maleren Johan Christian Dahl. Et stykke av forrige aarhundredes kunst- og kulturhistorie*. Ny utgave 1820, 75.

⁴⁴ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 75.

Den 18. oktober lager Dahl en skisse som viser toppen av Vesuvs kjegle. *Vesuv i utbrudd* er tegnet på papir, penn og lavering er lagt på (Sørensen: 78) (illustrasjon nr. 6).⁴⁵ Vesuv vises ikke som en del av et større landskap, men er et utsnitt som kun viser toppen med kraftig røyk som stiger opp fra krateret. Rundt toppen er noen områder blitt værende lyse uten lavering, som indikerer lava som renner ned langs fjellsiden. Skissen er sannsynlig sett fra Quisisana, synsvinkelen ligner *Vesuv sett fra Quisisana* (illustrasjon nr. 2).

Vesuv sett fra Napoli

I slutten av oktober forlot Dahl Quisisana og flyttet inn til sentrum av Napoli. Han ble boende sammen med den sveitsiske landskapsmaleren Wilhelm Huber (1787-1871).⁴⁶ Dahl skriver i dagboken, “den 24.d flötter jeg til mitt logie paa P. walkonie – hvor Hubert bor.”⁴⁷ Den 24. oktober, samme dag Dahl var nyinnflyttet på Pizzafalcone, tegnet han en studie med utsikten over Napolibukten mot Vesuv. *Orlogsskip på reden utenfor Napoli* er tegnet på papir og lavering er lagt over. Studien har påskriften “Neapel d. 24. October 1820”, og fargeanvisninger er skrevet på med blyant (Sørensen: 82) (illustrasjon nr. 7).⁴⁸ Studien viser Napolibukten med Vesuv og Somma i bakgrunnen og Napolis havneområde til venstre. På vannet ligger flere orlogsskip som Dahl har tegnet med stor nøyaktighet. Skipene er fra den Napolitanske eller britiske flåten.⁴⁹

Napoligolfen med Vesuv (Bang: 251) (illustrasjon nr. 8)⁵⁰ malte Dahl i november. Oljestudien er sett fra Pizzafalcone. Synsvinklen mot Vesuvs to topper er lik *Orlogsskip på reden utenfor Napoli*, men Napolibukten er ikke med. Oljestudien er et godt eksempel på Dahls interesse for skystudier og atmosfæriske virkninger. Hele motivet er en komposisjon av fargenyanser i lyse gule og blå toner. Ved hjelp av sollyset farges vannoverflaten, himmelen og skyene. Lysets atmosfæriske virkninger skaper flytende overganger mellom elementene, som gjør at Vesuvs silhuett blandes sammen med hav, himmel og skyer.

⁴⁵ Blyant, penn og lavering på papir, 82 x 157 mm. Påskrift: Vesuv. d. 18 oktober 1820. Sørensen. *J. C. Dahl: tegninger fra Italia-reisen 1820–1821*, 59.

⁴⁶ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 81.

⁴⁷ NB Ms 8° 1001: I.

⁴⁸ Blyant og lavering på papir, 317 x 547 mm. Nasjonalmuseet. Sørensen. *J. C. Dahl: tegninger fra Italia-reisen 1820–1821*, 62.

⁴⁹ Sørensen. *J. C. Dahl: tegninger fra Italia-reisen 1820–1821*, 62.

⁵⁰ Olje på lerret, 26,5 x 38. Nasjonalmuseet. Bang, *Johan Christian Dahl 1788-1857*, vol II, 109.

På et større ark har Dahl tegnet flere små skisser med blyant som viser toppen av Vesuv med røyk som stiger opp (illustrasjon nr. 9). Tegningen øverst på venstre side viser en detaljert fremstilling av vulkanen med restene av det gamle krateret Somma og det nye aktive krateret Vesuv. Kraftigere blyantstreker markerer lava som renner på Vesuvs høyre fjellside. Under denne skissen har Dahl tegnet tre mindre skisser som viser et utsnitt av Vesuvs topp. Det er røykens bevegelser Dahl har fokusert på i disse tegningene. Denne venstre siden av arket har Dahl datert den 21. desember. På høyre side av arket har Dahl tegnet tre svært like skisser av Vesuvs topp og røykens bevegelser mot høyre. Disse tre er også datert til 21. desember. Nederst på denne siden har Dahl datert skissen til 24. desember. Her viser han toppen av Vesuv og Somma med røyk som stiger opp fra krateret. Fra Pizzofalcone hvor han bodde hadde han god utsikt over bukten mot Vesuv. Dahl har fulgt med på utviklingen og gjengitt forskjellige stadier av røyken som siger ut fra krateret (Sørensen: 156).⁵¹

Utflukt til Vesuv

Vesuv i utbrudd 24.des 1820 (Bang: 256)⁵² (illustrasjon nr. 10). Denne oljestudien er utført på samme tid som den første versjonen av *Vesuvs utbrudd* (illustrasjon nr. 11) og har påskriften “Neapel d. 24.D.1820” nederst på midten. Forgrunnen dannes av et slags platå foran vulkanen som reiser seg med sin spisse topp. Vulkanen danner sentrum for komposisjonen, og to diagonaler går langs fjellsidene på hver side nedover mot hvert hjørne av formatet. Helhetlig er fargetonene mørke, men på platået omtrent midt i bildet er det et litt lysere parti. Fargene går i grønt, gult og rødt men har allikevel en mørk bruntone i seg. I sentrum av komposisjonen ned mot billedkanten er det et mørkebrunt parti der dato og sted er påskrevet.

Den øverste trekantete formen av Vesuvfjellet har en mørk brun farge med et rødlig terrakotta innslag. Det spruter lava opp fra Vesuvs topp som har en kraftig rødfarge. Mørk brun røyk stiger opp av Vesuv og sprer seg utover mot høyre. Det er rødlig skjær i røyken fra

⁵¹ Blyant på papir, 333x 450 mm. Påskrift på venstre side: varmt, Neapel d. 21 D. 1820. Påskrift på høyre side: morgenen d. 24 D. 1820. Nasjonalmuseet. Sørensen. *J. C. Dahl: tegninger fra Italia-reisen 1820–1821*, 96.

⁵² Olje på lerret, 25.5 x 42, 1820. Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 110. Denne studien er i privat eie. Våren 2008 var det inne til auksjon hos Blomquist og jeg fikk anledning til å se verket. Studien var stilt ut på Kistefos Museet i 2000, og i katalogen er det gjengitt i en veldig mye lysere tone enn hvordan det originalt ser ut. Da jeg så bildet hos Blomquist var det første som slo meg hvor mørkt det faktisk er, da gjengivelsen i katalogen er ugjenkjennelig lysere og dermed feilaktig gjengitt. Ved at studien er i privat samling og det av nyest dato gjengitte fotografiet av bildet skiller seg tydelig fra hvordan det originalt ser ut, understreker betydningen av hvor viktig det er å ha tilgang til å se verk med egne øyne. I dette tilfelle er det vesentlig å påpeke at studien er mørk og fremstiller en nattscene, men i motsetning til hans vanlige nattmotiver kommer fargene i vegetasjonen allikevel godt frem.

vulkanåpningen. Himmelen har en jevn mørk blå tone. Det er bare røyken fra vulkanen som gir andre fargevalører over himmelens ellers jevne blåfarge. Til venstre for vulkantoppen øverst på plataået ligger flytende rødglødende lava og grå røyk stiger opp. Lavaen renner nedover mot venstre billedhjørne. Til venstre er det to mindre fjelltopper. Til høyre ser vi den rette slake linjen langs Vesuvs åsrygg. Det renner også rødglødende lava til høyre for plataået.

Fargene er svært mørke og dempet, med tanke på den jevne blåfargen himmelen har, som om de er et resultat av at Dahl har sett hendelsen på kvelden. Det faller ikke noe lys inn i bildet, og Dahl har gitt fargene lokalfarger. Fjellene er i brunt og rødt og den samme terrakottafargete tonen skinner i skyene. Den røde fargen fra lavaen blir nesten selvlýsende i sammenligning til de mørkebrune tonene som er karakteristisk for resten av bildet. Den sterke rødfargen skaper et dramatisk uttrykk rundt utbruddet, og forsterker naturhendelsen. På det lyse plataået er det små staffasjefigurer og et lite kors. Ved at staffasjefigurene er veldig små sammenlignet med størrelsen på fjellet, er det med på å forstørre Vesuv, og gir komposisjonen et mer dramatisk uttrykk med den ruvende vulkanen over hodet på tilskuerne. Motivet er trukket tett opp mot billedflaten og vulkanen virker overveldende da den er malt nedenfra, som om den kommer over oss.

Det er tydelig at dette er en studie. Magne Malmanger beskriver studien på følgende måte "...bredt malt. Et flytende, summarisk foredrag fastlegger landskapets hovedtrekk og fjellets volum, mens scenens dramatiske karakter artikuleres ved noen få, sikkert innsatte enkeltheter."⁵³ Penselstrøkene er grove og raske. De markerer teksturen i overflaten på skyene og lavaen samt vegetasjonen i åssidene. Den røde lavaen er kladdet på med litt tykkere strøk. Bildet mangler billedrom, elementene er plassert over hverandre uten å skape noen form for dybde. Ved at beskueren kommer svært nær inn på motivet, gjør det at bildet mangler den samme dybdevirkningen som i Vesuvbildene sett på avstand og gjerne med bukten foran. Selv om det er tydelig at bildet er en studie, tar Dahl allikevel med detaljer, som de små figurene på toppen av plataået. Lavaen er også det elementet som han har viet en større nøyaktighet i gjengivelsen. Det kan være fordi han nå hadde muligheten til å studere dette elementet på nært hold. De resterende naturelementene som vegetasjon kunne han studere når som helst. Det kan se ut som han har malt konturene av fjellet raskt for så å legge inn detaljene med lava

⁵³ Magne Malmanger. *Dahl – Hvilken Dahl?* i Marit Lange. *Johan Christian Dahl 1788–1857: Jubileumsutstilling 1988*. Oslo: Nasjonalgalleriet, katalog 1988, 134.

til slutt. Det er en tydelig forskjell i kvaliteten på penselstrøkene. Overflaten på himmelen og på fjellet har en jevn og tynt dekkende malingskvalitet der penselstrøkene ikke er spesielt synlige. Skyene og vegetasjonen er markert og utformet ved hjelp av retningen på strøkene. Til slutt har Dahl malt lavaen, den er lagt på med tykkere lag med maling slik at den tydelig ligger utenpå resten. Strøkene er korte og kladdete ved at de er raskt og lett malt på lerretet.

Dahl har malt den opplevelsen han fikk ved å stå som øyenvitne til et vulkanutbrudd. Dette må ha gitt et sterkt inntrykk på han. Ifølge Bang ble denne skissen malt etter at han hadde sett utbruddet som fant sted den 20. desember 1820. I dagboken skriver Dahl at han har påbegynt en studie etter hva han så dagen før, men det er usikkert om han refererer til denne lille skissen eller den første versjonen av *Vesuvus utbrudd*, da begge er datert den 24. desember 1820.”dagen efter, endda mens indtrykket var som friskest, malte han en skisse av det ‘interessante og rædsomt skjønne Syn.’”⁵⁴ Her refererer Aubert til Dahls dagbok og bruker kunstnerens egne ord til å beskrive utbruddet. Fra Dahls dagbok den 21. desember 1820 skriver Dahl ”I dag d. 21 har jeg begynt at male en skisse af hvad jeg saae i gaard paa Wesuv.”⁵⁵ Det er tydelig at Dahl har påbegynt studiene like etter at han var kommet ned fra Vesuv. Han daterer begge verkene 24. desember, den dagen han avsluttet bildene. Vi vet at han ikke var på Vesuv denne dagen da han skriver i dagboken ”Julaften her hjemme alene...”⁵⁶

Studien av *Vesuv i utbrudd 24. des 1820* fungerte uansett som forarbeid for et maleri utført i januar 1821 for Teodoro Monticelli.⁵⁷ Dette verket (Bang: 256) er i dag ukjent og kan ha gått tapt.⁵⁸ Det var flere geologer som søkte seg til Napoliområdet for å studere naturen og dens fenomener. Vesuv var i seg selv et naturfenomen som aktiv vulkan i tillegg til at den har en lang historie med utbrudd bak seg. Vi vet at Dahl var i bekjentskap med Monticelli, professor i mineralogi ved Universitetet i Napoli.⁵⁹ Sammen var de på utflukter i Napoliområdet, begge for å studere naturen på hver sin måte.⁶⁰

⁵⁴ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 88.

⁵⁵ Dahls dagbok, NB Ms. 8° 1001: I.

⁵⁶ Dahls dagbok, NB Ms. 8° 1001: I. Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 88.

⁵⁷ ”Today I painted a picture of Vesuvius, destined for Monticelli” Det er ukjent hvor maleriet befinner seg. Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, Vol II, 115.

⁵⁸ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 110.

⁵⁹ Teodoro Monticelli (1759–1846) Kjent for sin forskning på steiner og mineraler fra Napoli området, og samlet steiner som stammet fra vulkanske utbrudd fra Vesuv. Monticellis samling befinner seg ved The Natural History Museum UK. <http://www.nhm.ac.uk/research-curation/collections/departamental-collections/mineralogy-collections/rock-collections/monticelli.html>

⁶⁰ Ved flere anledninger kan en lese om Dahls misnøye ved å være bundet til den danske prinsens selskap, da han følte han ikke fikk tilstrekkelig med tid til å arbeide med sitt fag ved å tegne og male studier. Det er derfor viktig

Området rundt Napoli og Vesuv var i Dahls samtid av naturvitenskaplig interesse. Opp til renessansen hadde naturoppfatningen vært knyttet til teologi. Den moderne naturvitenskapen ble utviklet etter den vitenskapelige revolusjonen på 1600-tallet og var fremdeles under utvikling på 1800-tallet. Den nye måten å forstå naturen ble begrunnet med erfaring og eksperiment samt bevisføring for lovmessighet i de vitenskapelige forklaringene.

Naturvitenskapen søkte å finne kunnskap om naturen og forklaringer til fenomener som opptrer i naturen.⁶¹ Spesielt populær på begynnelsen av 1800-tallet var positivismen innen naturvitenskapen. Den vektlegger menneskets sansbare og empiriske erkjennelsesgrunnlag. Sanseerfaringen og empirisk observasjon var den eneste måten menneske kunne tilegne seg vitenskap om noe, i dette tilfelle naturen.⁶² Det skal ikke sees bort i fra at Monticelli har delt sin kunnskap om geologi med Dahl, på samme tid som at Monticelli må ha verdsatt Dahls kunst for hans naturtroenskap i gjengivelse av motivet.

Oppsummering

Ved ankomsten til Napoli vendte Dahl fra første stund blikket mot vulkanen Vesuv. *Utsikt fra et vindu på Quisisana* og *Utsikt over Quisisana og Napolibukten* fremstiller Vesuv i en rolig tilstand og som del av et større harmonisk landskap. Oljestudiene har lyse farger. Selv om vulkanen på trygg avstand, stiger faretruende røyk opp fra krateret. Den samme harmonien i landskapet kommer frem i akvarellstudiene *Vesuv sett fra Sorrento-halvøya* og *Vesuv sett fra Napoli-golfen*. I tegningen *Orlogsskip på reden utenfor Napoli* virker det som Dahl er mest opptatt av skipene. Det er da interessant at han senere kom til å bruke studien av skipene i *Vesuv i utbrudd*. I oljestudien *Napoligolfen med Vesuv* blandes vulkanens former inn i studie av de atmosfæriske virkningene over Napolibukten. Akvarellstudien *Vesuv sett fra Quisisana* fra august er på lik linje en studie av skyer og lys over Vesuv. *Vesuv i utbrudd* fra oktober er den første studien hvor Dahl går tettere inn på motivet. Tegningene fra slutten av desember viser også et utsnitt av fjelltoppen med studie av røykskyenes utvikling. Det er først i *Vesuv i utbrudd 24.des 1820* at Dahl kommer tettere inn på motivet etter å ha besteget Vesuv under

å understreke at det var etter oppfordring fra prinsen at Dahl reiste til Italia. Som en del av Prinsens selskap kom han i kontakt med forskere som Monticelli, og den danske professor i arkeologi Brønsted.

⁶¹ Store norske leksikon, [www.snl.no](http://snl.no) s.v.: naturvitenskap. <http://snl.no/naturvitenskap>

⁶² Store norske leksikon, [www.snl.no](http://snl.no) s.v.: positivisme. <http://snl.no/positivisme/vitenskapsfilosofi>

dens utbrudd. Skissene og studiene viser vulkanen Vesuv sett fra forskjellige vinkler. I neste kapittel vil enda en ny måte å se Vesuv på, bli beskrevet gjennom analyse av *Vesuv's utbrudd*.

KAPITTEL 2

BESKRIVELSE AV HOVEDVERKENE VESUVS UTBRUDD

Den 20. desember 1820 besteg Dahl fjellet Vesuv for å beskue vulkanens utbrudd. ”Fra et av de heldigste punkter saa han utbruddet, mens det var paa det høieste, baade ved dagslys og om aftenen.” skriver Aubert i sin avhandling om Dahl.⁶³

Som nevnt i innledningen eksisterer *Vesuv's utbrudd*⁶⁴ i 5 ferdige verk og alle har samme tittel, men med forskjellig dateringer, 24. desember 1820, 29. februar 1821, og juni 1821. To senere versjoner er fra 1824 og 1826. Alle de fem versjonene er svært like. Den første versjonen av maleriet kom til som et resultat av kunstnerens opplevelse av å se utbruddet. Han befant seg i Italia i den perioden Vesuv hadde en rekke mindre utbrudd i slutten av desember 1820.⁶⁵

Maleriene vil bli presentert kronologisk for at utvikling i stil og arbeidsmåte skal komme frem. De fem versjonene av *Vesuv's utbrudd* er i forskjellig størrelse. Den 2. versjonen er helt klart en forstørrelse av den første, og det er da interessant å se på hvordan Dahl løser denne forstørrelsen under sin arbeidsprosess og hvordan det påvirker motivet. Den 3. varianten er i en mindre skala enn den 2. versjonen, mens versjon 4. og 5. er begge i større skala der den siste er den største i serien. Gjennom beskrivelse av verkene vil jeg studere forskjellene som er gjort og diskutere hva det vil si for oppfattelsen av motivet.

Vesuv's utbrudd Første versjon⁶⁶

Olje på lerret, 43 x 67.5, 1820 (Bang: 257) (illustrasjon nr. 11). I dagboken den 20. desember 1820 står det ” I gaar d. 20 Decbr med Svitser paa Wesuv og saa den...om aftenen en betydelig eruption, meget interessant... gaar jeg endnu engang paa Wesuv før jeg fra Neapel.” With Svitser on Vesuvius and watched in daylight as well as in the evening, an important

⁶³ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 88. Dahls dagbok, NB Ms. 8° 1001: I.

⁶⁴ Statens Museum for Kunst København, 1820 og 1821. Kunstmuseene Bergen, 1821. Metropolitan New York, 1824. Stadelch Museum Frankfurt, 1826.

⁶⁵ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 88. Dahls dagbok, NB Ms. 8° 1001: I.

⁶⁶ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 110. Statens Museum for Kunst, København, ervervet 25. april 1974.

eruption – very interesting. If there is time, I shall go once more to Vesuvius before I leave Naples.” Dagen etter ble maleriet påbegynt.⁶⁷ Fra øverste venstre hjørne går en kraftig diagonal gjennom bildet ned mot høyre hjørne. Dermed deles bildet i to deler, der den venstre delen består av forgrunnen, mens den høyre delen danner bakgrunnen i bildet. I høyre del av bildet er det to mindre motdiagonaler som veier opp for den kraftige diagonalen. En stor røyksky dekker store deler av den venstre siden i bildet. Bak røyken kan vi skimte deler av fjellsiden øverst til venstre som røyken stiger opp fra. Røykens retning går fra venstre og oppover utover i bildet mot høyre. Dette balanserer den kraftige diagonalen som fjellsiden danner. Motivet er bygget opp rundt en midtakse som dannes der røyken slutter og utsynet til der bakgrunnen begynner. En liten fjellknaus som befinner seg i mellomgrunnen stikker opp bak forgrunnen. Balansen mellom det litt tunge uttrykket i forgrunnen og det mer luftige uttrykket i bakgrunnen veies opp ved at røyken siger ut mot sentrum av bildet, og at det er enkelte skyer til høyre.

Det skapes flere spenningsforhold mellom forgrunnen og bakgrunnen. I røyken er det en voldsom kraft og bevegelse, mens skyene ligger rolig over bukten i bakgrunnen. Havet i horisonten er helt rolig, noe som står i kontrast til de kreftene som utspiller seg i forgrunnen. Fargene er med på å skape disse kontrastene og har en sentral rolle i hvordan motivet er bygget opp. Sentrum dannes av de varme fargene rødt og gult, der lavaen har rent nedover fjellsiden. Disse varme og fargesterke tonene stikker seg klart frem blant de ellers mørke, men allikevel varme fargene som danner forgrunnen. Bakgrunnen har en kjøligere tone. Tåkedis, på tross av at himmel er klar, ligger over utsynet mot havet og golfen. I horisonten er himmelen farget av at solen nettopp er gått ned, og de varme røde og gule tonene fra lavaen repeteres i himmelen. Dette er også med på å veie opp balansen i bildet. Komposisjonen kretser rundt de to mennene som står sentralt i bildet med ryggen til betrakteren. Figuren til høyre er etter en tegning av en ryggvendt figur (Sørensen: 155).⁶⁸ Staffasjen er i en liten skala som gir romlighet til forgrunnen. Til høyre for de to mennene sitter en mann og passer på to esler. Hele motivet er rammet inn med fjellsidene til høyre og venstre, og linjene fjellsidene danner peker inn mot sentrum der lavaen ligger og de to mennene står og skuer ut over den voldsomme naturbegivenheten.

⁶⁷ Dahls dagbok, NB Ms. 8° 1001: I. Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 110–111. ”dagen etter, endda mens indtrykket var som frisket, malte han en skisse av det ”interessante og rædsomt skjønn Syn” Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 88.

⁶⁸ Blyant på papir, 108 x 59 mm, før 24. desember 1820. Nasjonalmuseet. Sørensen. *J. C. Dahl: tegninger fra Italia-reisen 1820–1821*, 95.

Den mørke forgrunnen har en dyp rød tone, med enkelte mørke grønne og brune partier. Kvaliteten på overflaten er skinnende samtidig som at penselstrøkene er fint utpenslet. I vegetasjonen som utgjør den mørke forgrunnen, danner penselstrøkene formen og teksturen på vegetasjon og på steiner. Selv om strøkene er fine og får med seg detaljer, kan det se ut som om det er raskt malt.

Lyskilden i maleriet er solen, som allerede har gått ned bak Napolis åssider. Vi kan se de siste restene av solstråler som skinner mot skyer på himmelen i øverste høyre hjørne. Landskapet i bakgrunnen blir liggende i et disig slør av solnedgangen. Forgrunnen har blitt liggende i skyggen av Vesuv og den store røykskyen stenger for å slippe til lyset. Det er dermed lyset fra den glødende lavaen som skinner mot steinene i forgrunnen og gir dem et rødlig skjær.

Det er store kontraster mellom forgrunnen og bakgrunnen i forhold til dramatikk og harmoni, og mørke og lyse partier. Teksturen har en klar forskjell i de forskjellige billedplanene. Lavaens voldsomme kraft og røykskyens bevegelser er et blikkfang i sentrum av komposisjonen. Lavaens kraftige rødfarge er lagt på med tykke strøk som understreker oppfattelsen av dens naturlige konsistens. Det samme gjelder for den store røykskyen. Hvordan vi oppfatter dens bevegelse og former er etter hvordan Dahl har brukt penselstrøkene aktivt for å forme skyen. Med kladdete og runde strøk formes de enkelte delene av skyen samtidig som det ser ut som den beveger seg mot høyre. Disse kraftige strøkene ser vi også i forgrunnens vegetasjon. I bakgrunnen har penselstrøkene en lettere kvalitet selv om de også her brukes til å forme og skape teksturen til overflatene. Vannflaten har jevne og lange horisontale strøk som indikerer den rolige havoverflaten. Bebyggelsen og vegetasjonen langs bukten er malt med presise og lineære penselstrøk. Himmelen nesten usynlige strøk gjør den til en glatt flate som går fra en gul nyanse ved horisonten over til en lys og klar blå tone som bare avbrytes av luftige skyer.

I følge Malmanger er det sannsynlig at både dette verket og studien beskrevet i kapittel 1, hvor Vesuv er sett fra undersiden, ble påbegynt foran motivet. De er i hvert fall med sikkerhet begge signert og datert samme dag, 24. desember 1820.⁶⁹ At det første maleriet er en studie

⁶⁹ Katalog nummer 51 i Lange, *Johan Christian Dahl 1788–1857: Jubileumsutstilling 1988*, 134. Maleriet det refereres til i katalogen stemmer ikke overens med illustrasjonen. Teksten refererer til den første versjonen av maleriet, mens illustrasjonen viser versjon nummer to. Den samme feilen forekommer også i Bang, *Johan*

finnes det ingen tvil om, men den andre versjonen er som Malmanger sier ”større og mer detaljert enn vanlig i hans studier på denne tiden.”⁷⁰ På lik linje med Malmanger finner Sidsel Helliesen det sannsynlig at studiene kan ha blitt påbegynt på stedet. ”...probably painted in part out-of-doors, but finished after Dahl returned to his lodgings in Naples.”⁷¹ I sin dagbok skriver Dahl at han besteg Vesuv for første gang den 20. desember.⁷² Aubert skriver at han dagen etter malte en studie av det han hadde sett, for deretter å bestige Vesuv for annen gang den 23. desember “I gaareftermiddag dro jeg enda en gang paa Wesuv med en 12 a 14 personer deribland Svitser, Dalgas, Flinger...”⁷³ Hvilken av de to verkene Aubert refererer til når han sier han har påbegynt en studie er usikkert, men det kan virke som Dahl har arbeidet parallelt med de to studiene. Motivene viser to forskjellige synsvinkler av det samme motivet. I den første studien ser vi opp mot toppen og har Napoli i ryggen, mens den andre studien er malt fra toppen med utsikt over Napoli. Denne første versjonen av maleriet beholdt Dahl inntil 1845.⁷⁴ I sine nedtegnelser har han skrevet ”for my self – a scene with a burning crater on Vesuvius, where one sees Naples in the background.”⁷⁵

Vesuvus utbrudd 1820 Andre versjon ⁷⁶

Olje på lerret, 99.7 x 135.8, 1821 (Bang: 296) (illustrasjon nr. 12). Det kan settes spørsmålstegn ved om den første versjonen av *Vesuvus utbrudd* opprinnelig var ment for å fungere som en forstudie. Om den første versjonen sier Helliesen ”Although it later became the basis for several finished compositions on this theme, it does not strictly qualify as an oil study...”⁷⁷ På nyåret tok Dahl opp det samme motivet men i større format og med betydelige utbedringer i malerisk kvalitet. Maleriet er signert og datert 29. februar 1821. Ved første observasjon av *Vesuvus utbrudd* fra 1820 fremstår den med fine penselstrøk som definerer form og tekstur på elementer i maleriet. Etter å ha sett den første versjonen ved siden av versjon

Christian Dahl 1788-1857, vol III, plate 564, der illustrasjonen viser versjon nummer 2 mens katalog nummer og datering viser til versjon nummer 1.

⁷⁰ Lange, *Johan Christian Dahl 1788–1857: Jubileumsutstilling 1988*, 134.

⁷¹ Sidsel Helliesen, *Johan Christian Dahl*, i Jane Munro. *Nature's Way: Romantic landscapes from Norway*. University of Cambridge: The Whitworth Art Gallery & Cambridge: Fitzwilliam Museum, katalog 1993, 17.

⁷² Dahls dagbok, NB Ms. 8° 1001: I.

⁷³ Dahls dagbok, NB Ms. 8° 1001: I. Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 88.

⁷⁴ Kasper Monrad, *Dansk Guldalder, Hovedværker på Statens Museum for Kunst*, Statens Museum for Kunst København 1994, 72. Verket ble solgt til industrihistoriker O. J. Rawert.

⁷⁵ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 110–111.

⁷⁶ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 118. Statens Museum for kunst, København. De gir maleriet tittelen *Vesuvus utbrudd 1820* og målene 98.3 x 137.5.

⁷⁷ Helliesen, *Johan Christian Dahl*, i *Nature's Way: Romantic landscapes from Norway*, 17.

nummer to, ser en derimot at den første versjonen har en raskere penselføring. Første versjon er raskere utført, bare på noen få dager og maleriteknikken ser ut der etter, men likevel klarer han å fange detaljer i både forgrunnen og i bakgrunnen. Når Dahl gjentok maleriet ga han det navnet *Vesuv's utbrudd 1820*.⁷⁸ Det at han daterer det i tittelen, viser at han henviser til den aktuelle hendelsen og til den tidligere versjonen som utgangspunkt for versjon nummer to. Verket ble malt for den danske arkeologen Peter Oluf Brøndsted (1780–1842) som Dahl var blitt godt kjent med i Napoli.⁷⁹ Dahl skriver i fortegnelsen; ”the small crater on Vesuvius with Naples in the background, for Professor Brönsted”⁸⁰ Brøndsted må ha sett det første verket Dahl malte av utbruddet og dermed ha ønsket sin egen versjon. Oppriktigheten til naturen må ha vært et element som Brøndsted som arkeolog og forsker har verdsatt i Dahls fremstilling.

Siden versjon nummer to er en gjentakelse av det første maleriet faller det naturlig å beskrive de i forhold til hverandre. Som nevnt over er det flere tekniske grep Dahl gjør i gjentakelsen som forsterker et *naturtroverdig* uttrykk. I forhold til den første versjonen er røykskyen i versjon nummer to mer skulpturelt formulert og utarbeidet med en fyldigere dybde. Røykmassene virker enda kraftigere i både form og uttrykk, noe som også er med på å gi en større bevegelse utover til høyre. Penselstrøkene er jevnere malt og former røykens bevegelser, Dahls behandling av fargene er også med på å gi røykmassene en overbevisende form. Han lar røyken få en varmere fargeholdning bestående av gule toner. Dette gjør det lettere å fremheve bevegelse i forhold til den første versjonens tynge og mørke fargeholdning. Fargene er generelt klarere i tonen, som vi ser i den sterke blå røyken som stiger opp fra Vesuv's fjellside til venstre i bildet. Vi kan så vidt skimte fjellsiden på vulkanen bak røyken. Øverst i hjørnet er det ganske mørkt, men under er det litt lysere røyk som stiger opp og det skimtes en lys blå himmel bak røyken.

Vannet har fått en lysere farge og penselstrøkene gir tekstur til vannoverflaten i form av horisontale linjer. Bukten dannes av en fin og jevn bue og langs buken er det nøye malte detaljer av hus i en dus grå farge som nesten går i et med vegetasjonens lyse grønne toner. Husene og båtene er malt med en større detaljrikdom i den andre versjonen. Dahl gjør en liten forandring i staffasjefigurene. I den andre versjonen lar han mannen til venstre holde ut sin

⁷⁸ Statens Museum for kunst, København gir maleriet dette navnet med årstall.

⁷⁹ Kasper Monrad, *Dansk Guldalder, Hovedværker på Statens Museum for Kunst*, Statens Museum for Kunst København 1994, 72. Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 80.

⁸⁰ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 118.

venstre arm, mens han peker utover mot lavastrømmen. I den første versjonen holder han ikke ut armen. Figuren til høyre for han er i disse to første versjonene svært like, med hatt, frakk og stakk. Eslene og gutten på steinen er plassert nærmere hverandre i denne versjonen enn de er i den første. Den pekende figuren til venstre er etter en oljestudie (Bang: 310) datert 4. mai 1821.⁸¹ Dahl må derfor ha malt figuren etter at maleriet var tørket. Dette var noe han hadde til vane å gjøre.⁸²

Den klare fargetonen er gjennomgående i hele maleriet og kommer frem i bildets lyse og luftige atmosfære. Sammenlignet med versjon nummer en har himmelen en helhetlig klarere tone som blir lyst opp av solen, samtidig som at sollyset som treffer skyene gir dem et lettere og luftigere uttrykk. Dahl gir denne versjonen et klarere skille i horisonten mellom hav og himmel. Fjellenes kontur er avgrenset mot himmelen og skyenes farge er grå i forhold til fjellenes blå tone. I den første versjonen er himmelen gul i horisonten, mens her får den en varm rød farge som gradvis går over i gult. Den rødlige fargen over horisonten tar opp den sterke rødfargen fra den ferske lavaen fra Vesuv og har en glødende klarhet i fargen.

Lavaen tar også opp en større del av komposisjonen i den andre versjonen i forhold til den første versjonen. Kontrastene mellom de lyse og de mørke fargene er sterkere og klarere enn i første maleriet, der fargetonene stort sett holdes i de samme duse valørene. Når Dahl gjentar motivet lar han fargene få en større klarhet slik at hver enkelt del og hver fargetone står frem fra de resterende, på denne måten kommer kontrastene tydeligere frem.

De to bildene har små forskjeller komposisjons- og motivmessig. Når motivet gjentas i større format er høyden på formatet gjort høyere i forhold til bredden. Dette fører til at himmelen og røykskyen får en større flate. En liten fjellside til høyre har et klarere skille mellom forgrunn og mellomgrunn samtidig som den er gjort høyere. Det kommer tydeligere frem at denne fjellknausen er en del av mellomgrunnen. Det er først og fremst fargeforskjellene mellom de tre stadiene i komposisjonene som bidrar til dette. Fjellsiden har en lysere og sterkere grønnfarge som gjør at det ser ut som den ligger lengre bak enn forgrunnen. På samme tid skiller den seg fra bakgrunnen og skaper en større dybde til utsynet. Den andre versjonen er gjennomgående mer utarbeidet. Kvaliteten på fargene og lyset, samt overflaten på maleriet er

⁸¹ Olje på papir, 14,5 x 12, 1821. Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 121.

⁸² Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 121.

skinnende. Lavaen ligger i en jevn konveks buet linje, som skaper en motbue til bukten ved Napoli. Den røde fargen på lavaen er veldig tydelig, og røyken ser hvitere ut stilt opp mot den mørke forgrunnen.

Penselstrøkene er i den første versjonen raskere og ikke like glatte og utpenslede som her hvor motivet er gjentatt. Gjennom sammenligning av de to verkene er det en rekke forskjeller som gjør at vi kan stille spørsmål ved om den første versjonen har fungert som en studie for versjon nummer to. Det er først og fremst forskjeller i kvaliteten på arbeidet som er lagt ned i de to versjonene. Størrelsesforholdene mellom dem er også vesentlig, versjon nummer to er cirka en halv meter større i både høyde og bredde. Det kan tenkes at den første versjonen ikke var ment å være en studie i utgangspunktet, men at den fungerte så godt at det var verdt og gjenta motivet, og dermed legge mer arbeid i utførelsen slik at resultatet fremstår slik det gjør i denne andre versjonen. Komposisjonen er den samme, men presisjon i utførelse og bearbeidelse i fargenes kvalitet gjør at den har en sterkere dybde og mer luftig utsyn. Dahl spiller på kontraster i lys og farge, og hvordan det påvirker dybden i bildet. Kontraster i bruk av varme og kaldere farger, samt kontraster mellom lyse og mørke partier. Han har også en variasjon i hvordan han bruker penselstrøk for å indikere forskjeller i overflater og tekstur.

Vesuvus utbrudd Tredje versjon ⁸³

Olje på lerret, 61 x 87.5, 1821 (Bang: 316) (illustrasjon nr. 13). Versjon nummer tre ble malt i juni, for den prøyssiske generalkonsul Ludwig Jakob Salomon Bartholdy (1779–1825) mens Dahl fremdeles oppholdt seg i Roma.⁸⁴ Bildet er en gjentakelse over det samme motivet som Dahl først avbildet ved juletider et halvt år i forveien. Denne tredje versjonen er cirka 20 cm større i både bredde og høyde enn den første versjonen, men mindre enn versjon nummer to. Komposisjonsmessig bygger den på de to tidligere versjonene. Den maleriske teknikken og fargebehandlingen gjør at den skiller seg fra de tidligere variantene.

Fargene er svært klare og hvert element har en tydeligere avgrenset form. De klare fargene er med på å gjøre avgrensingen mellom flatene og de forskjellige nivåene i komposisjonen tydeligere. Bakgrunnen er nokså dominerende i bildet. Den er malt i en lineær stil og Dahl har gitt vannflaten en klarere blå tone og det samme gjelder for fjellene som på samme tid ser ut

⁸³ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 122. Kunstmuseene Bergen, Rasmus Meyers Samlinger.

⁸⁴ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 450. Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 122–123.

til å være en anelse forstørret. Det er i virkeligheten ingen markant forstørrelse, men en effekt av at de er lineært malt, som gjør at det virker som fjellene kommer tydeligere frem for betrakteren. Lavaen i sentrum av komposisjonen har fått en skinnende og klar rødfarge, som står i kontrast til bakgrunnens kjølige toner.

På samme måte som fargene er gjort kraftigere, er også strøkene annerledes. De er ikke like livfulle og kraftige, men lettere og forfinet. Ved å bruke utpenslede strøk fremheves en detaljrikdom, som spesielt kommer frem i bakgrunnen der bebyggelsen er malt med stor nøyaktighet. Detaljrikdommen er større med tanke på hvordan detaljene er malt, med klarere farger og tydeligere linjer. Klarheten gjør at hver enkelt detalj står frem som et selvstendig element og ikke blander seg i omgivelsene. Malermåten for bakgrunnen er lineær. Himmelen har fått en kraftigere varm rød tone i horisonten, samtidig som at skyene øverst til høyre, som vi finner i de tidligere versjonene er fraværende i dette maleriet. I de tidligere versjonene var skyene med på å veie opp balansen for røykskyen.

En vesentlig forandring Dahl har gjort i den tredje varianten er i måten staffasjefigurene fremstilles på. I de to tidligere versjonene har han plassert to menn i frakk nær krateret som beskuer utbruddet. I denne versjonen har han tilføyd en tredje person til gruppen. De to til venstre har lik form og påkledning som i de to tidligere versjonene, med unntak av at mannen til venstre som holder ut armen i den andre versjonen, ikke holder den ut i denne versjonen. Den tredje mannen lengst til høyre har en lysere påkledning lik en lokal bonde og sekk på ryggen, noe som indikerer at han er en av gjeterguttene som har fulgt de to mennene opp for å se utbruddet. Til høyre sammen med to esler sitter en annen gjetergutt alene på en stein. Hans påkledning er lik gutten som står borte ved utbruddet – korte bukser og lyse knestrømper. Gruppen av staffasje med esler og gutten er lik som i versjon nummer to, med gutten til høyre og eslet til venstre for seg, her har ikke Dahl gjort noen forandring.

Forskjellene som er gjort i denne varianten er spesielt tydeligst når det kommer til bruken av klare farger. Det gjør at motivet virker idealisert og overflaten glasert. Ved at bakgrunnen er mer detaljert enn forgrunnen gir et skjevt bilde av hvordan utsynet egentlig har sett ut i virkeligheten. Fokuset er lagt til bakgrunnen og utsynet, mens forgrunnen ikke er ilagt like stor oppmerksomhet. Dette skaper en kontrast mellom forgrunn og bakgrunn i malerisk kvalitet. Til venstre i maleriet kan det virke som at Dahl ikke har lagt ned like mye tid i

utførelsen, da malingslaget er gjennomskinnelig. Fjellsiden og røykskyen har en grovere penselføring som ligner den første versjonen mer enn versjon nummer to. Resultatet blir dermed et mindre naturalistisk uttrykk med idealisering og en lineær malerstil for bakgrunnen.

Vesuvus utbrudd Fjerde versjon ⁸⁵

Olje på lerret, 94 x 139, 1824 (Bang: 451) (illustrasjon nr. 14). Maleriet ble malt for den danske kronprins Christian Frederik. Aubert skriver at prinsen tok kontakt med Dahl og ”ønsket et billede av Vesuvus utbrud den 24de december 1820, efter en skisse, som han hadde set i Rom.”⁸⁶ I et brev til Dahl 22. januar 1825 roser han maleriet han har mottatt ”Den skjønneste Prydelse for min Samling har jeg modtaget ved Deres mageløs skønne Malerie forestillende den glødende Lavastrøm paa Vesuv og Udsigten fra dette Bierg over Neapel og dens skønne Havbugt...”⁸⁷

Ved første øyekast ser denne fjerde versjonen ut til å følge i samme spor som de tidligere versjonene, men det er vesentlige forandringer som gjør at den skiller seg ut. Størrelsen på formatet i denne versjonen fra 1824, og størrelsen på versjon nummer to fra 1821, er omtrent like store. Det er bare noen centimeter som skiller i bredde og høyde, men det er utslagsgivende for hvordan komposisjonen og motivet blir forandret når det gjentas i den senere versjonen fra 1824. Høyden på formatet er gjort lavere samtidig som bredden er forlenget. Motivet er trukket mer sammen i høyden enn det er utvidet i bredden, men resultatet blir allikevel et videre panoramisk utsyn over motivet. Når alle de samme elementene fra de tidligere versjonene er tatt med, skaper dette følgelig forandringer i hvordan elementene opptrer. Den nye måten motivet fremstår på er dels et resultat av forandringen i formatet der bredden gis en større oppmerksomhet enn høyden, og dels de malertekniske årsakene.

Det at høyden er gjort mindre kommer frem ved at den lille fjellknausen i sentrum av

⁸⁵ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 157. Privat eie, deponert i The Metropolitan Museum of Art, New York.

⁸⁶ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 134. Før Dahl dro ut på sin europareise fra København hadde prinsen bestilt et verk av Dahl med Rhinfallet. De to hadde ikke hatt kontakt siden Dahl forlot Italia. Da prinsen tok kontakt med Dahl ønsket han nå et bilde med motiv fra Italia.

⁸⁷ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 134.

komposisjonen har fått en større plass samtidig som den virker høyere. Ved å forstørre trekronen til et tre som kroner over toppen er det med på å løfte fjelltoppen høyere opp i bildet. Lengst til høyre har fjellsiden i mellomgrunnen blitt lavere, slik at størrelsesforholdet mellom de to fjellknausene har blitt mindre. Når formatet er gjort lavere er røykskyen blitt komprimert, men den har ikke mistet sin kraftige og fremtredende plass i komposisjonen. Utvidelsen i bredden har ført til at strømmen av lava som har rent ned og samlet seg på platået er forlenget bortover. I versjon nummer to slutter Vesuvs fjellside brattere ned mot platået, men her bues den jevnere ut og lar lavaen ta opp en større plass der den ligger over et større område av den venstre siden av platået. I motsetning til versjon nummer to er mengden av den røde lavaen forlenget bortover mot venstre kanten av billedflaten. Når Dahl nå gjentar motivet noen år etter det ble malt for første gang, rettes fokuset i større grad til det faktiske utbruddet.

Når lavaen og røykskyen trekkes ut i bredden, er det med på å gi en større bevegelighet i røykskyen. Dens bevegelser fra venstre mot høyre kommer tydeligere frem, samtidig som Dahl understreker denne bevegelsen ved hjelp av diagonale linjer i form av tynne røyksøyler i en klar blå tone som står frem fra resten av røykskyen. Disse tynne stripene av blå røyk finner vi også i den første versjonen av maleriet, bare svakere.

Dahl gjør forandringer i hvordan staffasjen opptrer i 1824 versjonen. Figurene som står og beskuer utbruddet fra den andre versjonen gjentas her med de to mennene, begge i mørk hatt og frakk. Mannen til venstre har blå frakk og holder den venstre armen ut og peker i retning lavastrømmen, som om han forklarer for mannen ved siden av seg. I følge Bang er den pekende figuren til venstre hentet fra en oljestudie på papir (Bang: 310) datert 4. mai 1821.⁸⁸ Dette er den samme figuren som opptrer i den andre versjonen av *Vesuvs utbrudd*.⁸⁹ Mannen til høyre er derimot ikke den samme figuren som fra versjon nummer to. Istedenfor å lene seg på en stokk som i versjon nummer to, står han nå og holder hendene på ryggen, har fått en høyere hatt og ser ut til å lytte til hva mannen til venstre forteller. Denne figuren er etter en tegning av Friedrich fra 1824 (illustrasjon nr. 15).⁹⁰ Det er ikke bra figurer Dahl henter fra tidligere skisser. Båtene som ligger i bukten har Dahl hentet fra studien *Orlogsskip på reden utenfor Napoli* (illustrasjon nr. 7).

⁸⁸ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 121.

⁸⁹ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 121.

⁹⁰ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 157–158.

Staffasjegruppen til høyre i forgrunnen har også noen forandringer fra de tidligere versjonene. Dahl har tilført gruppen et esel og to menn. Lengst til venstre sitter en mann på et sort esel, denne figuren er etter en oljestudie på papir (Bang: 220) datert 31. august 1820.⁹¹ To brune esler står rett ved siden av hverandre, men i hver sin retning. Eselet lengst frem holdes i tøylene av en mann, mens den tredje i gruppen sitter på en stein i halvprofil med ryggen vendt mot oss. De tre unge mennene ser ikke ut til å bry seg om at den aktive vulkanen har et utbrudd. De er antageligvis lokale bønder som har fulgt de to naturturistene opp fjellsiden, så de kan ta utbruddet i nærmere øyesyn og oppleve det på nært hold.⁹²

Det er ikke bare en økning i antall figurer Dahl gir staffasjen i denne varianten av bildet. Han bruker staffasjen som et virkemiddel for å utvide avstandsforholdet mellom de to figurgruppene. Størrelsesforholdene mellom de to gruppene er gjort større samtidig som selve komposisjonen er utvidet. De to mennene som står i sentrum av bildet tar opp en mindre del av motivet, mens gruppen av figurer til høyre er forstørret i forhold til den plassen denne gruppen ble viet i de tidligere versjonene. I de tre tidligere versjonene har de to gruppene det samme størrelsesforholdet, slik at avstanden i dybde mellom dem ikke er stor. Her derimot økes avstanden mellom figurene ved hjelp av størrelsen de er gitt slik at gruppen til høyre oppleves som den er trukket nærmere betrakteren, mens de to mennene til venstre ser ut som de står lenger fra oss.

I bakgrunnen er det vesentlige forandringer som gjør at den fjerde versjonen skiller seg fra de tre tidligere versjonene. Bakgrunnen med utsynet over Napolis bukt følger i de tidligste versjonene i en klassiserende ånd med en lineær stil. Bukten i de første versjonene har en tydelig avgrenset linje mellom vann og land. Bakenfor bukten har oddene som strekker seg utover mot venstre den samme lineære avgrensningen til vannet. Ved å la bakgrunnen ha en klassiserende stil satt opp mot forgrunnens tidlig hollandsk inspirert naturgjengivelse med mørke farger blir kontrasten mellom de to landskapsnivåene store. De forandringene som Dahl gjorde i versjon to og tre med himmelens sterke farger og den lineære utførelsen av bakgrunnens landskap, går han nå bort fra når han maler motivet for fjerde gang.

I versjon nummer fire lar Dahl landskapet i bakgrunnen få en mykere fremtreden med mere

⁹¹ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 102, 158.

⁹² Peter Nørrgaard Larsen og Sven Bjerkhof, *SMK Highlights*, Statens Museum for Kunst København, 2005, 75.

naturlige former. I kontrast til lineær stil er det fargene som former landskapet. Overgangen mellom elementene er mykere ved at fargene duses ned og han tillater trærne som står langs kysten å komme over i havets flate. I lyset fra solnedgangen blir linjene visket ut i det blå tåkediset og et lys lilla skjær former fjellene i horisonten. Samtidig som at skyene som ligger over horisonten tar opp i seg de samme fargene fra fjellene og gjør skillet mellom himmel og hav uklar. Han bruker atmosfærisk perspektiv i 1824 versjonen som får bakgrunnen til å virke mer troverdig.

Forgrunnen tar opp den samme plassen i de forskjellige versjonene, men ved å forandre på andre elementer som beskrevet over, får Dahl forgrunnen i 1824 versjonen til å se dypere ut. Det er spesielt størrelsen på staffasjen som skaper denne dybdevirkningen. Ved å bruke forskjellige tekniske grep har Dahl i denne versjonen lagt fokuset på selve utbruddet.

Vesuvus utbrudd Femte versjon ⁹³

Olje på lerret, 128 x 172, 1826 (Bang: 510) (illustrasjon nr. 16). Maleriet ble bestilt i 1826 av den polske generalen Coscinsko, som bodde i Dresden. Han har imidlertid ikke kjøpt verket av Dahl. Av Dahls dagbok fremgår det at verket ble solgt til von Ritzenberg.⁹⁴ I denne femte og siste versjonen av maleriet, har Dahl økt formatet fra versjon nummer fire med cirka 30 cm i begge retninger som gjør denne til den største varianten. Dahl gjør små forandringer når han gjentar motivet for siste gang, og det ligger svært nær versjon nummer fire. Der fokuset er lagt i forgrunnen og på utbruddet. På lik linje med versjon nummer fire, er forgrunnens komponering av lavastrømmen lengre enn i versjon nummer to og tre. Likevel kan forgrunnen her virke dypere ved at steinene, like fremfor de to mennene som står med ryggen til, er forstørret. I staffasjen kan vi finne noen små endringer, der den ene av de tre gjeterguttene fra figurgruppen lengst frem til høyre, slik den fremstår i versjon nummer fire, er fjernet. Dahl har utelatt skyene på himmelen, som gjør at bakgrunnen virker lysere, samtidig som himmelen har fått en lys gul tone i horisonten uten de røde tonene som er å finne i de tidligere versjonene. Maleriet er malt i Dresden to år etter versjon nummer fire som var den versjonen som tydeligst skilte seg fra de tidligere versjonene i stil og uttrykk. Versjon nummer fem følger i den samme stilen.

⁹³ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 174. Städel Museum, Frankfurt.

⁹⁴ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 174.

Oppsummering

Gjennom billedanalyse og sammenligning av verkene kommer det frem at Dahl gjør forskjeller i fremstillingen når motivet tas opp på nytt. Den første versjonens umiddelbarhet og raske penselstrøk forsvinner i de senere versjonene, samtidig som formatet øker. Forstørrelsen av formatet gjør at motivet oppfattes mer kompakt i versjon to og tre. I versjon nummer tre kan det virke som Dahl mister den direkte kontakten med naturen i gjengivelsen av motivet. Himmelen får en like varm rødglødende tone som den røde lavaen i forgrunnen. Dette skaper en ubalanse i komposisjonen og gir et spenningsforhold i de to elementenes komposisjonelle plass i motivet. Versjon nummer tre av *Vesuv's utbrudd* ble malt i Roma og har også en strengere lineær malestil i utførelsen, spesielt av bukten og Napoli. Dahl var lært opp i den akademiske tradisjonen ved akademiet i København, og at denne lineære stilen kommer frem her kan ha forklaring i at Dahl under tiden i Roma igjen kom i kontakt med den klassiske stilen slik den ble praktisert av mange kunstnere der.

Av maleriene beskrevet ovenfor er det kun de første som er malt mens Dahl oppholdt seg i Italia. Den første studien og den første versjonen av verket er malt med raske strøk og umiddelbart etter det faktiske utbruddet. Av de senere verkene ble også den andre versjonen malt i Napoli, mens den tredje versjonen ble malt i Roma. De to senere versjonene av *Vesuv's utbrudd* ble malt på et senere tidspunkt i Dresden. Vi kan se at det har skjedd noe med hans stil på de tre årene det tok fra motivet ble malt første gang til de senere versjonene ble malt i Dresden. Selv om han var en ferdig utdannet kunstner da han først malte motivet i Italia har han i løpet av årene i Dresden videreutviklet sitt kunstnertalent. De to seneste versjonene kan dermed være et resultat av hans hjemkomst til Dresden, og de impulser han møtte der. I den fjerde versjonen økes formatet mer i bredden i forhold til høyden som en panoramisk oppfattelse av landskapet. Gjennom analysen av verkene ser vi hvordan det teknisk maleriske spesielt er utviklet i versjon nummer fire. Det er i denne versjonen vi kan se hvordan Dahls modenhet som kunstner virkelig kommer frem. Versjon nummer fem er i malerisk kvalitet nær versjon nummer fire. Han viser en videre utviklet forståelse for hvordan et landskap skal presenteres på en naturtro måte. Å vise naturen på en naturtro måte var målet i Dahls kunstneriske karriere. I neste kapittel vil det bli gjort rede for Dahls tidlige utviklet og hvordan han jobbet mot en naturtro gjengivelse av landskap.

Det er viktig å huske at da den første versjonen ble malt, fantes det ingen direkte intuisjoner hos Dahl om at verket skulle bli gjengitt et bestemt antall ganger. Han må derimot ha vært bevist at sannsynligheten for gjentakelse var tilstede, med tanke på at målet med reisen var å studere naturen og male studier som han kunne bringe tilbake til Dresden, for ytterligere utarbeidelser i atelieret. Den første versjonen av verket beholdt Dahl nesten hele sitt liv. Selv om den har fungert som utgangspunkt for versjonene 2 og 3, har disse to større avvik fra den første versjonen enn det vi finner i versjon nummer fire. Mens opplevelsen av utbruddet fremdeles var friskt i minne, må han ha støttet seg på hukommelsen da han malte versjon 2 og 3. Når han malte versjon nummer fire, har han hatt tid til å fordøye de inntrykkene han opplevde i Italia, samtidig som han har tillært seg en nærmere og nøyaktigere iakttagelse av naturen. At han i Dresden malte dette sydlandske landskapet i et Napolitansk lys, må være et resultat av hans nøye studie av de atmosfæriske virkningene han studerte i Dresden. Man kan tolke det som at i den fjerde versjonen av Vesuvs utbrudd hadde Dahl endelig funnet frem til sitt uttrykk.

KAPITTEL 3

DAHLS TIDLIGE FORUTSETNINGER OG DEN DANSKE GULLALDEREN

Det var Lyder Sagen (1777–1850) som først oppdaget et kunstnerisk talent hos Dahl, og ønsket at han skulle reise til København for å få en akademisk utdanning. Sagen hadde selv studert i København. Ettersom Norge var i union med Danmark var København Norges hovedstad. I Danmark må Sagen ha fått øynene opp for den kulturelle dannelsen som han mente manglet i Norge. Han mente at det ikke manglet talenter, som Dahl kan være et eksempel på, men det var mangel på tilretteleggelse for å utvikle de talentene som fantes. Ormhaug siterer fra Sagens artikkel ”Bidrag til Norges kunsthistorie” fra tidsskriftet *Minerva* fra 1801. Sagen etterlyste forutsetningene for at unge talenter skulle få en sjanse, og mente at uten muligheter for utdanning ville aldri ”kunstnerne blomste og naae Fuldkommenhed i et land.” Han følger i den akademiske tradisjonen hvor de mente at en måtte ha kjennskap til

gibbsafstøbninger av de beste græske og romerske Statuer, Basreliefer m.m., og at man tidlig maatte gjøre den Unge bekendt med Pausanias, Plinius, og de øvrige.⁹⁵

Sagen ønsket en ny nasjonal billedkunst i Norge målt etter europeiske idealer. Videre trekker Ormhaug frem hvordan byen Bergen strakte seg etter europeiske kulturelle og sosiale idealer. Gjennom handelsvirksomhet hadde Bergen i forhold til andre steder i Norge bedre kontakt med kontinentet og plukket opp innflytelsen fra Europa. Det var under disse omstendigheter Dahl vokste opp, og selv med sine begrensede midler, kan han allerede i Bergen ha fått forståelse for de kulturelle europeiske tendensene. Bang trekker frem at Sagen introduserte Dahl for kulturelle og kunstneriske ideer gjennom bøker slik at Dahl skulle forstå hvilke muligheter som fantes utover det å være håndverksmaler.

Sagen gave me Weinwick's book about Danish artists and Büsching's about artists – a new light dawned upon me and only now was it clear to me that there were artists other than the artisan painters.⁹⁶

⁹⁵ Knut Ormhaug, *På vej til København*. i *J.C.Dahl i Danmark*. Thorvaldsens Museum 2003, 10.

⁹⁶ ”gaa Sagen mig Weinwicks Bog om Danske mal – og Büschings om landskap – et nyt lys og nu først blev mig klart at hva [] gaar...” Dahls notater, NB Ms. Fol. 1882b. Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol I, 24, 230.

Studietiden i København

Med hjelp fra Sagen reiste Dahl til København i 1811 og ble tatt opp ved Det Kongelige Kunstakademiet. Han hadde allerede gått i lære hos Johan Müller (1771–1822) i Bergen og arbeidet som prospektmaler, men han hadde fremdeles mye å lære.⁹⁷ Ved akademiet fikk han undervisning i de obligatoriske fagene, 1. og 2. frihåndsklasse, gipsskolen og modellskolen.⁹⁸ Undervisning i oljemaling fikk studentene av en professor i deres atelier, samtidig som de selv måtte studere og kopiere malerier etter gamle mestre i Det Kongelige Kunstkammer. Dahl fikk undervisning i oljemaling av Christian August Lorentzen (1749–1828) som ”First of all [] taught Dahl to handle brushes and paint in a more sophisticated way than he had learned in Müller’s workshop.”⁹⁹ I følge Bang var Lorentzens innvirkning på Dahls utvikling viktigere enn han selv har gitt uttrykk for. Hun mener at Dahls verk fra denne perioden viser likheter i hvordan fargen behandles, at de begge bruker lette penselstrøk og luftige perspektiver. Selv var han ikke imponert over Lorentzens norske prospekter fra Østlandet.¹⁰⁰ Dahl skrev i et brev til Sagen i 1818 at han ønsket å reise til Norge for å kunne vise den norske naturen fra en bedre side.

Det er ellers besynderligt naar jeg seer disse slette norske Prospecter det er da ligesom en Magnetisk Kraft trak mig derop, for om muligt at gjøre noget bedre, men dertil føler jeg mig ikke voxen endnu..¹⁰¹

Dette indikerte at Dahl tidlig viste hvilken retning han ønsket å gå – sin *naturvei*,¹⁰² men at han også forsto at han måtte videreutvikle sitt talent. Da akademiene ”var rene tegneskoler”¹⁰³ i samtiden måtte han finne inspirasjon andre steder.

Nederlandsk inspirasjon

”Sine egentlige lærere fandt han i gammel og ny malerkunst, og især, eftersom han blev

⁹⁷ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 10, 19–21.

⁹⁸ Leif Østby. *J.C.Dahl og Danmark*. Oslo og København: Nasjonalgalleriet og Statens Museum for Kunst, Utstillingskatalog, 1973, 7.

⁹⁹ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol I, 33.

¹⁰⁰ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol I, 33–34.

¹⁰¹ Dahl i brev til Sagen 4. mai 1818. UBB. Ms. 1367/3. Brevet er gjengitt i Lange, *Johan Christian Dahl 1788–1857: Jubileumsutstilling 1988*, 330–333.

¹⁰² Dahls notater, NB Ms. Fol. 1882b. Bang bruker begrepet *naturvei* etter utsagn fra Dahl selv. Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol I, 230.

¹⁰³ Magne Malmanger. *Læreår i Danmark*, i *J.C. Dahl. Hans danske miljø og det danske landskap*. Baroniet Rosendahl, 1995, 16.

klarere over sin egen utvikling, i selve naturen” skriver Aubert.¹⁰⁴ De gamle mestrene studerte Dahl i Det kongelige Kunstkammer¹⁰⁵ og de kunstnerne han lot seg inspirere av var de Hollandske 1600-talls landskapskunstnere Allaert van Everdingen (1621–1675) og Ruisdael. Motivene og naturen er i Everdingens verk villere enn i mange av de andre Hollandske kunstneres fremstillinger av landskap. Han lar naturen stå i fokus. Mennesker tar opp liten plass i forhold til størrelse på lerretet og den plassen naturen er viet. Et eksempel er i *En norsk egn* (1644)¹⁰⁶ (illustrasjon nr. 17) som ble regnet som et mesterverk av Everdingen og hang i Det Kongelige Kunstkammeret. Everdingens fargeholdning består i mørke varme toner i grønt og brunt. Selv vannet i elven har en gylden brunfarge. Dahl malte ingen kopier etter Everdingen som vi kjenner til, men to etter Ruisdael som var elev av Everdingen. De to kopiene ligger svært nær *En norsk egn* i hvordan komposisjonen er bygget opp. En elv renner diagonalt gjennom landskapet og trær rammer inn motivet. Spesielt ligger kopien Dahl malte i 1813 nær Everdingens verk i komposisjonen med en klippe ruvende over elven i bakgrunnen.¹⁰⁷ Everdingens landskaper ble sett på som stereotypen for fremstillingen av norske landskaper. Han hadde vært i Norge og Sverige og studert landskapet med egne øyne. ”Hans kunst har en hel række enkeltheter av eiendommelig nordisk præg...” med ”harmoniserende farvegivning.” Likevel ”finner [vi] ikke noget umiddelbart virkelighetsbillede i hans kunst, men aanden i den kjender vi nordboer igjen som vort eget og som noget kjær”¹⁰⁸ Marit Lange spør seg hvorfor Dahl ikke kopierte verk av Everdingen, spesielt når han har uttalt at han studerte hans kunst. I et ofte sitert brev av Dahl sier han følgende.

Jeg har endnu ikke Copieret mere end to Stykker siden jeg kom her, dog man bliver vist ingen Medster ved at Copiere, men det er dog nødvendigt; Rafael selv maatte studere de Gamle. De kunstnere jeg i Landskaber mest søger at danne mig after, er Røysdahl og Everdingen, af Lorain og Vernet er intet af i Kjøbn., dog studerer jeg først og fremst naturen. Skade at her ingen

¹⁰⁴ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 26.

¹⁰⁵ I Statens Museum for kunst, København samlinger som viser eldre utenlandsk kunst er det største rommet viet genre maleriet. Her er en rekke av de verkene som Dahl selv hadde tilgang til under sine studieår i København utstilt.

¹⁰⁶ Statens Museum for Kunst, København. Olje på lerret, 119 x 193. Allaert van Everdingen, verket er utført etter kunstnerens reise til Norge og Sverige i 1644.

<http://search.smk.dk/Vark.asp?Type=Udvidet&ObjectId=5263>

¹⁰⁷ Marit Lange. *1819 – Kriseår i Dahls kunst?* i Lange, *Johan Christian Dahl 1788–1857: Jubileumsutstilling 1988*, 53–55. Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 320. Kopi av landskap etter Ruisdael, 110 x 87, 1812 (Bang: 38). Kopi av landskap etter Ruisdael, 101,5 x 87,5, 1813 (Bang: 39). Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 43–44.

¹⁰⁸ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 318.

Klipper og Vandfald er, men saa maa man hjelpe seg med Vand-Posten.¹⁰⁹

Dahl må ha blitt fengslet av den ville og levende naturen, og måten den er fremstilt på i Everdingens verk. Selv om fargene er mørke og behandlet som lokalfarger, har Everdingen et mer naturalistisk uttrykk i forhold til tidligere og samtidige fremstillinger av naturen. Alle naturens elementer er detaljert utført og skyene er fyldige og grålige. Mange av de samme elementene gjelder for Ruisdael. Hos han finner vi en litt klarere fargeholdning. Som i himmelens blå tone. Trærne er detaljert malt og skyene er grå med forfinede penselstrøk. I motsetning til Everdingens bruntoner, har Ruisdael klarere mørkegrønne toner. Begge fremstiller naturen med dens planter og trær detaljert og realistisk. Det faktum at Everdingen hadde malt landskap fra Norge, har appellert til Dahl som, allerede før han reiste til København, hadde gitt uttrykk for at han ønsket å skildre sitt hjemlands natur. Hos Everdingen fant han inspirasjon til hvordan dette kunne løses i hans ”store visjon om et nordisk landskap”, mens i Ruisdael fant han et nøyaktig naturstudium og en naturtro gjengivelse.¹¹⁰

Komposisjonsprinsipper

Ved å studere det hollandske maleriet fikk Dahl forståelse for hvordan han skulle bygge opp komposisjonen i et landskap. Han utarbeidet et mønster som kom til å bli gjennomgående i hans malerier

This consisted of a composition based on the diagonal, contrapostal distribution of picture elements, with a tree group or other repoussoir to one side in the foreground counterbalanced by another element, generally a steep cliff, on the opposite side in the far middle ground, leaving an open vista into the distance.¹¹¹

Vi ser hvordan han bruker mønsteret i *Nordisk fjellandskap med elv* (Bang: 164)¹¹² fra 1819 (illustrasjon nr. 18). Lange mener at denne formen for billedstruktur etter Everdingen var utgangspunkt for flere av fantasilandskapene av norsk karakter som han malte i studietiden.

¹⁰⁹ Dahl i brev til Sagen 4. mai 1818. UBB. Ms. 1367/3. Brevet er gjengitt i Lange, *Johan Christian Dahl 1788–1857: Jubileumsutstilling 1988*, 330–333.

¹¹⁰ Lange, *1819 – Kriseår i Dahls kunst?* i Lange, *Johan Christian Dahl 1788–1857: Jubileumsutstilling 1988*, 55.

¹¹¹ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol I, 30.

¹¹² Olje på lerret, 138 x 206,5, 1819. Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 82.

Hun mener det ikke er noen tvil om at det nederlandske maleriet fikk betydning for Dahl, men hun er i tvil

... om varigheten av denne innflytelsen. Aubert og Malmanger setter denne påvirkningen vesentlig til Københavntiden, mens Bang og Heliessen ser innflytelsen, både i komposisjon og landskapsoppfatning, gjennom hele Dahls oeuvre.¹¹³

Om vi ser på hvordan *Vesuvus utbrudd* er bygget opp kan vi finne de samme grunnleggende elementene for oppbygging av billedstrukturen. Der en diagonal på den venstre siden veies opp av en fjellside på motsatt side for å balansere motivet, samtidig som betrakteren får et utsyn mot bakgrunnen. Med disse grunnleggende komposisjonselementene kunne Dahl bygge opp landskap og la motivene få forskjellige uttrykk. Komposisjonsformelen kom også til å bli gjennomgående i hans senere norske landskaper.¹¹⁴

Naturstudier

Det var i Danmark Dahl la grunnlaget for studie av naturen. I sitatet over sier Dahl ”dog studerer jeg først og fremst naturen.” I *Utsikt nær Præstø* (1814–16) (Bang:140) (illustrasjon nr. 19)¹¹⁵ er det en klar forskjell i hvordan forgrunnen og bakgrunnen er behandlet. Dahl så selv på bildet som en ”naturstudie” og det er forgrunnen som er malt etter naturen. Om Dahl har tatt med lerretet ut – noe som ikke var vanlig på denne tiden – eller om plantene er tatt med inn er usikkert, men det er tydelig at plantene er studert på nært hold.¹¹⁶ I Kunst- og Kulturs hundreårs markering for Dahls død i 1957, skrev Bramsen hvordan kunstneren ofte var ute i ”Charlottenlund skov[] med raske Skridt vandre afsted med Portefølje og Plantesager under Armen.” I sin Portefølje hadde Dahl tegninger, men med ”Plantesager” forklarer Bramsen ”at det har været en botaniserkasse plus en lille skovl, hvormed han kunde opgrave og hjemføre vilde planter til at male efter.”¹¹⁷ Dahl tok dermed ikke med seg staffeliet ut, men tok heller med seg plantene inn i sitt atelier slik at han kunne studere de på nært hold. Bildene han malte foran plantene blir følgelig ”naturstudier” som i *Plantestudie*

¹¹³ Lange, *Johan Christian Dahl 1788–1857: Jubileumsutstilling 1988*, 53.

¹¹⁴ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol I, 30, 188.

¹¹⁵ Olje på lerret, 57 x 71, 1814–16. Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 72. Nasjonalmuseet, Oslo. Bang daterer ikke bildet, Nasjonalmuseet daterer bildet til 1816. I følge Aubert var Dahl i Præstø sommeren 1814 og sommeren 1816. Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 30,34, 330. Henrik Bramsen. *Landskabsmaleriet i Danmark 1750–1875*. København, 1935, 34–35.

¹¹⁶ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 72.

¹¹⁷ Henrik Bramsen, *J. C. Dahl og Danmark*, i *Kunst og kultur*, årgang 40, 3. hefte, Oslo 1957, 155–156.

(1812–18)¹¹⁸(illustrasjon nr. 20). Fargene bærer ikke preg av utendørs lys, lokalfarger er holdt i en mørk grønn tone. Dahls tidlige malerier som *Utsikt nær Præstø* (illustrasjon nr. 19) har ikke ”friluftsstemning”, men heller en sanselighet i observasjon av planter og vegetasjon. De detaljerte naturstudiene er malt i forgrunnen. Bakgrunnen har et utsyn over landskapet, den er malt med lettere strøk og passer ikke sammen med forgrunnens detaljrikdom. For Aubert derimot har maleriet en friskhet i naturgjengivelsen og han beskriver studien som en ”sammensmeltning av gammel malerisk tradisjon med personlig stemning og personlig naturiagttagelse...”¹¹⁹

Selv om Dahl hadde en intim tilnærming til motivet og raske penselstrøk som gir inntrykk av spontanitet, viser nærmere undersøkelser at i de fleste av hans såkalte studier var bildet nøye strukturert etter forholdene i europeisk landskapsmaleri. Med perspektiviske virkemidler for dybde som bevisst utmerker kontrastene mellom den detaljerte forgrunnen og den mindre definerte bakgrunnen.¹²⁰ Samtidig som Dahl kopierte gamle mestere gjorde han egne iakttagelser av naturen. Han viste tidlig en kunstnerisk modenhet i sine verk og i holdningen til arbeidsteknikker. ”Friluftsstemningen” som mangler i *Utsikt nær Præstø* (illustrasjon nr. 20) kommer frem i Dahls studier fra Italia. Allerede i de to tidligste bildene av Vesuv har han fanget stemningen lyset gir landskapet. *Utsikt fra et vindu på Quisisana* (illustrasjon nr. 1) har en lett og lys stemning, mens i *Vesuv sett fra Quisisana* (illustrasjon nr. 2) som viser det samme motivet fanger Dahl en tyngre stemning med mørke skyer som ligger over Vesuv.

Dahls forhold til Danske kolleger

Innflytelsen fra den danske landskapsmaleritradisjonen er på tross av Dahls selvstendige arbeidsmåter påfallende. I løpet av sine 7 læreår i København fikk han god kjennskap til tendensene ved akademiet og i de danske kunst- og kulturkretser.¹²¹ Akademiet i København

¹¹⁸ 38,5 x 54. Olje på papir oppklebet på papp-plate. Kat.nr. 2641 i *Norske malerier, Katalog*. Nasjonalgalleriet, Oslo, 1992, 77.

¹¹⁹ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 330.

¹²⁰ Helliesen, *Johan Christian Dahl*, i *Nature's Way: Romantic landscapes from Norway*, 16.

¹²¹ Dahls rolle i forhold til Danmark, hans studietilværelse og tidlige arbeidsmetoder er godt dokumentert gjennom utstillinger og kataloger. Blant annet i utstillingene som kun har tatt for seg Dahls forhold til Danmark; *J.C. Dahl og Danmark* ble vist i Nasjonalgalleriet, Oslo 3. februar – 11.mars 1973 og i Statens Museum for Kunst, København 1. april – 13.mai. 1973. *J. C. Dahl. Hans danske miljø og det danske landskap* ble vist på Baroniet Rosendahl 1995. *J.C. Dahl i Danmark* ble vist på Thorvaldsens Museum, København 17.september – 14.desember 2003.

var et moderne akademi som i høy grad var påvirket av det franske akademiet.¹²² Det var Jens Juel (1745–1802) som var den ledende skikkelsen i utviklingen av den danske gullalder. Stilen var i takt med, og kunne måle seg med tendensene i Europa. Den generelle interessen for naturvitenskaper sto sentralt i det danske kunstmiljøet, spesielt etter at Eckersberg ble professor ved akademiet og innførte studie av naturen i friluft som en del av undervisningen.¹²³ Da Eckersberg ble utnevnt som professor i 1818 hadde Dahl allerede arbeidet med studier etter naturen på egenhånd. Dahl forlot også København i 1818, men i løpet av de to siste årene han tilbrakte i København etablerte han et nært vennskap til Eckersberg. Deres forkjærlighet for naturen og studie av den ble utgangspunkt for deres vennskap.

Da Dahl ankom København var Juel, som hadde vært den ledende professor ved akademiet, allerede død. Like fullt kom hans kunst til å ha innvirkning på Dahls tidlige utvikling. Dahl studerte hans verk, og det var Juels naturalistiske tilnærming til motiver som influerte han – ”spesielt i fargevalget og behandlingen av de atmosfæriske virkningene.”¹²⁴ Juel hadde fått utdanning i Hamburg før han kom til København, der han var blitt godt kjent med det hollandske 1600-talls maleri. Under en lengre utenlandsreise til Dresden, Roma, Paris og Genève. I Sveits kom Juel i god kontakt med naturforskeren Charles Bonnet (1720–1793) som påvirket hans kunst i hvordan han behandlet motivet

Juels portrætmodeller blev nu rykket ud af de tidligere diffuse, let tågede omgivelser og placeret i naturen, og hans landskabsmalerier blev præget af en mere direkte naturiagttagelse.¹²⁵

Juel var først og fremst portrettmaler, men i hans landskap kommer iakttagelsen av naturen tydelig frem, som i landskapsbilder fra 1790 årene. *Landskap med opptrekkende uvær, Eigaard ved Ordrup* (Illustrasjon nr. 21)¹²⁶ skildrer uvær som et resultat av at kunstneren har sett og opplevd uværet. Det var først og fremst det danske landskapet Juel skildret, og av de verkene som ikke er klassiske prospekter kan vi finne et dramatisk innhold – ”en begyndende

¹²² Patricia Berman. *In Another Light, Danish Painting in the Nineteenth Century*. New York, Vendome Press, 2007, 19.

¹²³ Kasper Monrad. *Opdagelsen af virkeligheden: Københavnerskolens opståen*, i Ellen Lerberg og Tone Skredsmo. *Fire Danske klassikere*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1993, 13.

¹²⁴ Malmanger, *Læreår i Danmark*, i J.C. Dahl. *Hans danske miljø og det danske landskap*, 20.

¹²⁵ Kasper Monrad, *Opdagelsen af virkeligheden: Københavnerskolens opståen*, i Lerberg, Skredsmo. *Fire Danske klassikere*, 9.

¹²⁶ Lerberg, Skredsmo. *Fire Danske klassikere*, kat. nr. 45, 128. Landskap med opptrekkende uvær, Eigaard ved Ordrup, olje på lerret oppklebet på tre, 26 x 34, 1790-årene.

romantisk holdning gør sig gældende.”¹²⁷ Han skildret naturfenomener som uvær med lyn og tordenskyer, måneskinn og nordlys. Han har stiltrekk etter de hollandske Ruisdael og Hobbema, men ”fænomenerne [er] malet helt på grundlag af Juels egne oplevelser med en ofte meget levende pensel.”¹²⁸ I måneskinnsbildene var Juel inspirert av nederlandske Van der Neer (1603–77), den tidlige ledende sublime maleren. For Juel som for Dahl har den hollandske tradisjonen hatt betydning i utformingen og oppfattelsen av landskapet. I Dahls nattemotiver er det trekk etter Van der Neer, som for eksempel med den skinnende månen som speiler seg i vannflaten og staffasjefigurer i forgrunnen. Det første verket vi kjenner til som er fremstilt på denne måten malte Dahl i Danmark i 1814, *Esrom sjø i måneskinn* (Bang: 61)¹²⁹ Han bruker den samme formelen med reflekterende måneskinn i vannet og staffasje i forgrunnen i *Strand nær Posillipo* (1821) (Bang: 297) (Illustrasjon nr. 22).¹³⁰ Månen og dens dramatiske lys opptrer som det fremtredende element i motivet.¹³¹

Juels stil var den dominerende ved akademiet også etter hans død. Nicolai Abildgaard (1743–1809) som hadde vært professor og var jevnaldrende med Juel var også nylig falt bort. Det fantes ingen kunstner klar til å fylle deres plass ved akademiet. Lorentzen ble professor, men han kunne ikke måle seg med de to. Dahl omtalte Lorentzen som en ”Praktiker (d.v.s. en rutinemaler) og dertil meget maniereret.”¹³² Dahls rutinemessige arbeidsmåte og behandling av penselen er i følge Bramsen svært lik Lorentzen. “Han tilegnede sig sin lærers rutine – han var selv noget af en ‘Praktiker.’”¹³³ Den praktiske arbeidsmåten har nok vært en god vane, og med sin håndverksmaler utdannelse hadde Dahl allerede tilegnet seg en rask og effektiv arbeidsmåte. Helliesen mener at Juel har hatt en større innvirkning på Dahl enn Lorentzen når det kommer til det rent maleriske.¹³⁴ ”I Dahls kunst forenes den fornemme Juel-tradisjon fra 1970-årene med en ny og frisk naturopplevelse...”,¹³⁵ slik som naturen er gjengitt i *Utsikt nær Præstø*. I følge Østby ligger bildet nær Juel i sine ”myke linjer, bløte fortoninger og

¹²⁷ Monrad, *Oppdagelsen af virkeligheden: Københavnerskolens opståen*, i Lerberg, Skredsmo. *Fire Danske klassikere*, 9.

¹²⁸ Ellen Poulsen. *Jens Juel*. København: Selskabet til udgivelse af danske mindesmærker Christian Ejlers Forlag, 1991, del I, 25.

¹²⁹ Olje på lerret, 48 x 64, 1814. Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 49.

¹³⁰ Olje på lerret, 49.7 x 68, 1821. Motivet for dette bildet kan være hentet fra en oljestudie med samme navn fra 14.januar, Bang: 287. Bang, *Johan Christian Dahl 1788-1857*, vol II, 118. Thorvaldsens Museum, København. De gir bildet tittelen *Bukten ved Napoli i måneskinn og Vesuv i utbrudd*.

¹³¹ Paul Spencer-Longhurst. *Moonrise over Europe: J.C.Dahl and romantic landscape*. London: Wilson, 2006, 28. Leif Østby, *J.C.Dahls Danske læreår*, i Kunstmuseets årsskrift, Statens Museum for Kunst 1974, 13, 22–24.

¹³² Bramsen, *Landskabsmaleriet i Danmark 1750–1875*, 32.

¹³³ Bramsen, *Landskabsmaleriet i Danmark 1750–1875*, 32.

¹³⁴ Helliesen, *Johan Christian Dahl*, i *Nature's Way: Romantic landscapes from Norway*, 16.

¹³⁵ Østby, *J.C.Dahls Danske læreår*, i Kunstmuseets årsskrift, 13.

overganger.”¹³⁶

På samme måte som Dahl hentet inspirasjon i Juels måte å behandle naturen og lyset på, fant han inspirasjon i Eckersbergs tilnærming til naturen. Eckersberg var interessert i studie av naturen allerede før han forlot København i 1811. Han hadde vært elev av Abildgaard, men det var Juels landskapskunst som var av betydning for hans tidlige utvikling. ”Juels sene landskapskunst er, som påvist av flere, et talende utslag av hans legning for saklig iakttagelse,” og var utgangspunkt for ”hans begynnende sans for dagslyset og dets spesielle effekter.”¹³⁷ Interessen for vitenskapen om naturen ble formidlet av Hans Christian Ørsted (1777–1851), som var fysiker og kjemiker og den fremste Goethe-tilhenger i Danmark. I naturvitenskapen var han opptatt av ”sammenhengen mellom naturlovene og det skjønne.”¹³⁸ Han hadde holdt forelesninger siden 1803 og i 1808 ble hans estetiske teorier utgitt. Det var spesielt behandlingen av naturens farger som opptok Ørsted. Den empiriske interessen for naturen som vi finner i både Dahl og Eckersbergs studier er sammenfallende med Ørsteds teorier. I naturfilosofien mente han at det var viktig å iaktta og gjøre empiriske undersøkelser.¹³⁹ Eckersberg eide en bok av Ørsted, men hvilken direkte betydning Ørsted har hatt for Dahls utvikling av naturstudiene er uvisst.¹⁴⁰ Dahl må allikevel ha kjent til Ørsteds teorier, om ikke gjennom Eckersberg, kan han ha fått kjennskap til dem gjennom sin venn Adam Gottlob Oehlenschläger (1779–1850) som var en nær venn av Ørsted, og vi vet at så tidlig som i 1812 kjøpte Oehlenschläger et lite landskapsbilde av Dahl.¹⁴¹

Eckersberg var fremdeles i utlandet da Dahl ankom København, men i de verkene han sendte fra Italia fant Dahl inspirasjon ”even from his earliest works I learned a lot, though I found them too light in colour” skriver han.¹⁴² Eckersberg var tilbake i København i 1816 og ”deres forhold utviklet sig snart til en fortroligere omgang i gjensidig agtelse og hengivenhet.”¹⁴³ De

¹³⁶ Østby, *J.C.Dahls Danske læreår*, i Kunstmuseets årsskrift, 26.

¹³⁷ Per Jonas Nordhagen, *C.W. Eckersberg og det tidlige realistiske maleri i Danmark*, i Nordisk Tidsskrift, 1968, 11.

¹³⁸ Nordhagen, *C. W. Eckersberg og det tidlige realistiske maleri i Danmark*, i Nordisk Tidsskrift, 15.

¹³⁹ Nordhagen, *C. W. Eckersberg og det tidlige realistiske maleri i Danmark*, i Nordisk Tidsskrift, 15–16. H. C. Ørsted ”Om grunden til den Fornöielse, som Tonerne frembringe” 1808. Eckersbergs betydning for det tidlige realistiske maleriet i Danmark er behandlet av Nordhagen. Det er spesielt i forhold til studieteknikk og hvordan lyset og fargene er behandlet.

¹⁴⁰ Emil Hannover, *Maleren C. W. Eckersberg: en studie I dansk kunsthistorie*. København, 1898, 293.

¹⁴¹ Nordhagen, *C. W. Eckersberg og det tidlige realistiske maleri i Danmark*, i Nordisk Tidsskrift, 15. Østby, *Dahls danske læreår*, i Kunstmuseets årsskrift, 3–4. Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 40.

¹⁴² Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol I, 34.

¹⁴³ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 35.

hadde en felles og oppriktig interesse i den naturvitenskaplige tilnærmingen til malerkunsten som førte dem sammen.

I grunnen var jo de to svært ulike i lynne og temperament, men de møttes i sin kjærlighet til naturen og det naturlige, sin avsky for all affektet, kunstlet og manierert. Inntrykk fra Eckersberg har nedfelt seg i flere av Dahls bilder []¹⁴⁴

Påvirkning fra Eckersberg er spesielt fremtredende i de sene bildene fra Københavntiden. Da Dahl var ankommet Dresden i 1818 møtte han reaksjoner fra danske kritikere om at hans verk var blitt for lyse, ”ved at synke ned til en Efterligner af manjerister [] et fransk glimmer Maleri hvoraf vi i Hr. Eckersberg: Landskaber have Prøver”¹⁴⁵ låt beskrivelsen av Dahls verk som var sent til København for å stilles ut. Det er påvirkningen fra Eckersbergs italienske malerier det refereres til, og de ble sett på som årsaken til det lyse og ”maneristiske” uttrykket, slik det tidligst kom frem i *Fra Øresund* (1818) (Bang: 122) (Illustrasjon nr.23).¹⁴⁶ Da Dahl kom til Italia videreførte han arbeidsmåten fra København. I studiene av Vesuv som leder frem mot *Vesuvus utbrudd*, som i *Utsikt fra et vindu på Quisisana* bruker han lyse farger for å få frem landskapets stemning.

Oppsummering

Med begrensede muligheter for en profesjonell kunstnerkarriere i Norge reiste Dahl til København for å studere. Han var eldre enn sine medstudenter ved akademiet, og viste en rask fremgang i kunstnerisk utvikling. Årene i Danmark dannet grunnlaget for hvordan hans stil kom til å utarte seg i de påfølgende årene. Vi har sett at han spesielt lot seg fascinere av de to 1600-talls hollandske kunstnerne Ruisdael og Everdingen. Ved å studere og kopiere verk etter dem fikk han forståelse for hvordan komposisjonen i et landskap skulle bygges opp. Han brukte diagonaler som fører blikket bakover i landskapet med en åpen utsikt mot bakgrunnen. Denne formelen tok han i bruk da han flere år senere malte *Vesuvus utbrudd* i Italia. I det hollandske landskapsmaleriet søkte Dahl etter troskap til naturen, og det var i København han begynte å lage studier etter naturen. Naturstudier var en relativt ny arbeidsmetode i Dahls samtiden, som sprang ut fra en ny interesse for natur og vitenskap.

¹⁴⁴ Østby, *J.C.Dahls Danske læreår*, i Kunstmuseets årsskrift, 11.

¹⁴⁵ Lange, *1819 – Kriseår i Dahls kunst?* i *Johan Christian Dahl 1788–1857, Jubileumsutstilling 1988*, 52.

¹⁴⁶ Olje på lerret 37 x 59, 1818. Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 67. Lange, *1819 – Kriseår i Dahls kunst?* i *Johan Christian Dahl 1788–1857, Jubileumsutstilling 1988*, 51–52.

Tiden Dahl tilbrakte i København faller inn under *gullalderen* i dansk kunsthistorie, der Juel og Eckersberg sto i spissen for den kunstneriske oppturen. I dette kapittelet har det blitt gjort rede for hvordan de to kunstnerne hadde betydning for Dahls stilutvikling. Juels begynnende romantiske holdning til landskapet la føringer for Dahl, samtidig som Eckersbergs lineære og objektive behandling av naturen har satt spor i Dahls nøye arbeidsmåte og omfattende detaljrikdom. Dahls nøye arbeidsmåte kommer frem i *Vesuv's utbrudd*, da han stadig kom tettere på motivet. I gjentakelse over motivet øker detaljrikdommen samtidig som han formidler en sublim undertone.

Dahl beholdt sitt nære forhold til Danmark etter at han forlot København i 1818. Den gang med intensjon og ønske om å vende tilbake og oppnå en stilling ved kunstakademiet. Det var derimot Dresden som kom til å bli hans hjem, men Danmark og kontaktene der beholdt han livet ut. Han sendte bilder til utstillinger i København og besøkte byen på veien til og fra sine Norgesreiser. Han hadde gode vennskap i prins Christian Frederik, Eckersberg og Thorvaldsen med flere. Hans popularitet i Danmark vedvarte hele hans karriere og han hadde alltid et kjøperpublikum der.¹⁴⁷ Den andre versjonen av *Vesuv's utbrudd* ble malt for den danske arkeologen Brøndsted. Den tredje versjonen ble malt for generalkonsul Bartholdy. Fjerde versjonen ble malt på bestilling av prins Christian Frederik, og den femte versjonen ble malt for general Coscinko. Med andre ord er fire av fem verk resultat av bestillinger, og en kan spørre seg om det ville eksistert like mange versjoner av det samme motivet om det ikke hadde vært for oppdragsgivere?

¹⁴⁷ Kasper Monrad. *Caspar David Friedrich og Danmark*. København: Statens Museum for kunst, 1991, 89. Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 136.

KAPITTEL 4

TYSK ROMANTIKK OG DET KULTURELLE MILJØET I DRESDEN

Mot slutten av det 17. århundre var det en økende interesse for sentimentalitet i kunsten i Europa. Som et resultat av opplysningstidens kartlegging av virkeligheten oppsto det et nytt verdensbilde som forandret synet på naturen. Den nye vitenskapelige og estetiske måten å se naturen på, førte til fremveksten av et nytt landskapsideal der en friere og mer opprinnelig natur ble verdsatt. Selve begrepet natur og naturlighet fikk et nytt følelsesladet innhold og betydning. Den ville naturens skjønnhet ble av de nyetablerte estetiske teoriene beskrevet som *sublim*. Landskapets sublime skjønnhet ble forenet med det overveldende, dramatiske og rent skremmende ved naturen. Britiske Edmund Burke (1729–1797) gjorde rede for det nye estetiske programmet i *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our ideals on the Sublime and Beautiful*. Da den tyske oversettelsen kom i 1773 var den med på å forme den romantiske litteraturen og poesien i Tyskland. Verket hadde betydning for filosof og poet Friedrich Schiller (1759–1805) da han i 1803 publiserte *Über das erhabene* – om det sublime.¹⁴⁸

Dahl ble tidlig kjent med disse romantiske tendensene etter sin ankomst til Dresden i 1818. I omgang med den velstående familien Keyzers ble han kjent med Schillers litterære verk. Dahl skildrer et besøk hos Keyzers i sin dagbok

eferat vi havde spadseret i Haven, blev der læst noget af Schiller og Körners Digte [] Jeg blev saa indtaget i nogle Digte af Shiller, at jeg i dag har kjøbt mig den lille Udgave av hans samlede Digte...¹⁴⁹

At Dahl gikk og kjøpte Schillers diktsamling, viser hans interesse for de kulturelle strømningene, og det er dermed ingen tvil om at han var innforstått med de sublime tendensenes betydning for landskapsmaleriet. Hvordan han lot de sublime strømningene komme frem i sine verk, er på den annen side ikke alltid like fremtredende. En generell oppfatning i litteraturen om Dahl er at han ikke lot de romantiske tendensene få fullt utspill i

¹⁴⁸ Torsten Gunnarsson, *Ensam med landskapet och Gud: Caspar David Friedrichs liv och verk*, i Torsten Gunnarsson, *Casper David Friedrich-den besjälade naturen*, Stockholm: Nationalmuseum, 2010, 51-54.

¹⁴⁹ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 55. Theodor Körner (1791–1813) tysk forfatter. [www.snl.no](http://snl.no) s.v.: Körner. http://snl.no/Theodor_K%C3%B6rner

sin kunst. Jens Thiis skriver at Dahl ”aldrig forvildet sig ind i romantikens spekulative mysticisme”,¹⁵⁰ og mener at slike kvaliteter kun kom til uttrykk hos Dahls samtidige tyske kolleger.

Vennskapet til den tyske maleren Caspar David Friedrich (1774–1840) var det som kom til å ha størst betydning for Dahl i Dresdenmiljøet. Friedrich hadde tatt imot Dahl under hans ankomst til Dresden i 1818,¹⁵¹ både for mottagelsen av hans kunst og på det vennskapelige plan. Verkene *Plauenscher Grund ved Dresden* (1818)¹⁵² og *Slottsruinen i Tharandt* (1819)¹⁵³ (illustrasjon nr. 24 og 25) ble godt mottatt av Friedrich. Han ga uttrykk for at han var positivt overrasket over Dahls stil. Den gode mottagelsen i Dresden veide opp for kritikken hans verk hadde fått da de ble sendt til København. Der de som nevnt ble omtalt som for lyse, med påvirkning fra Eckersberg. Suksessen verkene fikk i Dresden ga Dahl raskt innpass i det kulturelle og sosiale livet i byen, og han ble etter to år i februar 1820 tatt opp som medlem ved Kunstakademiet.¹⁵⁴

Da Dahl kom til Dresden var Friedrich en allerede etablert og anerkjent kunstner. Friedrich hadde en særegenhet i sin uttrykksform som skilte seg fra den mer tradisjonelle landskapsstilen.¹⁵⁵ Friedrich reiste aldri sørover til Italia, som fra kunstnerens side var et bevisst valg han tok for å beholde sin nordeuropeiske stil.¹⁵⁶ Han hadde studert i København, hvor han til en viss grad hadde fått den samme undervisningen som Dahl, men siden Friedrich hadde studert ved akademiet i 1790 årene hadde han vært elev under Juel og Abildgaard.¹⁵⁷ Juel var nok en like viktig inspirasjon for Friedrich som han hadde vært for Dahl. Trekk ved Friedrich og Dahl som måneskinnsbilder og dramatiske værfenomener, er elementer som de

¹⁵⁰ Jens Thiis. *Norske malere og billedhuggere: En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundre. Bind I Malerkunsten de første 80 år*. Bergen: John Griegs forlag, 1904, 4.

¹⁵¹ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 47. Friedrich hjalp Dahl med å finne et sted å bo da han ankom Dresden. Det skulle bli begynnelsen på et livslangt vennskap. Senere etter at Dahl var kommet tilbake fra Italia kom de to kunstnerne til å bli naboer.

¹⁵² Bang: 153, olje på lerret 77,5 x 122,5. Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 76. Statens Museum for Kunst, København.

¹⁵³ Bang: 155, olje på lerret 77,5 x 123. Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol II, 78. Statens Museum for kunst, København.

¹⁵⁴ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol I, 41–42, 45. Lange, *1819 Kriseår I Dahls Kunst?* i Lange *Johan Christian Dahl 1788–1957: Jubileumsutstilling 1988*, 52.

¹⁵⁵ Den tradisjonelle landskapsstilen hadde ofte blitt assosiert med tyske Jacob Philipp Hackert (1737–1807). Turner, *The Dictionary of Art*, vol. 14, 16–17.

¹⁵⁶ Colin J. Bailey. *Caspar David Friedrich: En introduktion til hans liv og arbejde*, i *Caspar David Friedrich og Danmark*. København, Statens Museum for Kunst, 1991, 10.

¹⁵⁷ Friedrich reiste til København i 1794 for å studere ved kunstakademiet. Bailey. *Caspar David Friedrich: En introduktion til hans liv og arbejde*, i *Caspar David Friedrich og Danmark*, 14–16.

begge kan ha funnet inspirasjon til i Juels landskapsmalerier. Spesielt i hans naturtro gjengivelser av værphenomener og hvordan det ga en spesiell stemning til landskapet. Juels betydning for Friedrich landskaper er også påfallende i komposisjonen, med en tydelig horisontal oppbygning av motivet og en høy himmel.¹⁵⁸ Dette kan ha vært utgangspunktet for at Friedrich senere kom til å bryte med den tradisjonelle oppbyggingen av landskap der det deles inn i tre deler, med forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn. Ved å utelate mellomgrunnen stiller han forgrunnen direkte mot bakgrunnen som skaper en visuell spenning. Det er selve landskapet som er det betydningsbærende, og Friedrich gjør dette ved å eliminere mellomgrunnen slik at grensen mellom åndelighet og materialitet blir flytende og uklar.¹⁵⁹ Noe av det samme kan vi se i *Vesuvus utbrudd*. Det er ingen klar mellomgrunn utenom de to åsryggene i sentrum og til høyre, som gjør at bakgrunnen og forgrunnen kommer tett innpå hverandre.

Naturvitenskaplige teorier i forhold til det romantiske maleriet

Dresden var et viktig kulturelt sentrum i Tyskland, som på den tiden besto av en rekke mindre stater og fyrstedømmer, hvor Dresden var hovedstad i kongerike Sachsen.¹⁶⁰ Kunstmiljøet i Dresden hadde utgangspunkt i to parallelle landskapsmaleritradisjoner. Den ene fulgte i den klassiske tradisjonen med Claude Lorrains idealiserte italienske landskaper, og kan i Tyskland eksemplifiseres med Jacob Philipp Hackert (1737–1807). Den andre retningen var naturalistisk og empirisk rettet med utgangspunkt i nederlandsk 1600-tallsmaleri, slik det så ut hos Ruisdael.¹⁶¹ Den romantiske trenden var til å begynne med først gjeldene i litteraturen før den spredte seg til kunsten. Da brødrene August Wilhelm (1767–1845) og Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772–1829) definerte den romantiske poesien, gikk den fra å bli sett på som en isolert litterær bevegelse til en utvidet kulturell bevegelse.¹⁶² Carl Gustav Carus (1789–1869) var doktor, naturforsker og maler. Han brukte sine kunnskaper om menneske og

¹⁵⁸ I Juels *Landskap med nordlys* (ca1790) ligger horisonten lavt slik at himmelen får større plass. Fenomenet nordlys viser Juels romantiske holdning. Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich*. London: Thames & Hudson, 2000, 254.

¹⁵⁹ Gunnarsson, *Ensam med landskapet och Gud: Casper David Friedrichs liv och verk*, i Gunnarsson, *Casper David Friedrich - Den besjälade naturen*, 47.

¹⁶⁰ Det kulturelle miljøet i Dresden er beskrevet i Magne Malmanger, *Dahls Dresden*, i Nasjonalgalleriets utstillingskatalog *Dahls Dresden*, 1980, 7–9.

¹⁶¹ Monrad, *Caspar David Friedrich og Danmark*, 9.

¹⁶² William Vaughan. *German Romantic Painting*. New Haven & London: Yale University Press, 1980, 8–11. De kulturelle omstendighetene i Tyskland er beskrevet i kapittel 1.

natur til å gi et bilde av verden slik han oppfattet den gjennom vitenskapen.¹⁶³ Han var nær venn av forfatter og vitenskapsmann Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) som viste en sterk interesse for botanikk, zoologi, geologi og optikk. Gjennom sine fargeteorier, *Zur Farbenlehre* som ble utgitt i 1810, bidro Goethe til fremveksten av den vitenskapelige tilnærmingen til naturen, samt forestillingene om en ny fremstilling av naturen i malerkunsten. Fargene skulle studeres og deretter gjengis etter vitenskapelige teorier for å oppnå den sanne fargen av naturens elementer.¹⁶⁴ Det oppstår en generell tendens til å forklare landskapsmaleriet ut i fra vitenskapelige teorier, og det var gjennom vitenskapen en kunne finne frem til den sanne og objektive naturen. “Still one way open by which to climb to the original source of nature - the way of science” forklarte Carus. Han mente at den opprinnelige veien til naturen var gjennom vitenskapen.

Carus demanded of the painter a scientific understanding of the nature as well as a live feeling for nature, he did so ultimately to make him learn to appreciate the objective side of things and to give him a higher understanding of the relationship of his own self to nature.¹⁶⁵

Den aktuelle kunsten måtte bli forstått og behandlet ut i fra en vitenskapelig tilnærming til naturen, “in landscape painting, for reasons based on the highest conceptions of art-education, conformity between the works of art and the results of natural science.”¹⁶⁶ Gjennom vennskapet til Friedrich kom Dahl i kontakt med både Goethe og Carus kort etter han ankom Dresden. Han lot seg begeistre, for siden å bli inspirert, av dem begge.¹⁶⁷ Carus på sin side beundret både Dahl og Friedrich for deres nøy og vitenskapelige studie av naturen og hvordan de lot det tre frem i sine malerier.¹⁶⁸

For Friedrich var naturstudier viktig. Dahl verdsatte denne kvaliteten hos Friedrich og har uttalt “Friedrich knew and felt quite clearly that one does not or cannot paint nature itself, but only one’s own sensations, which must, nevertheless, be natural.”¹⁶⁹ Det nøy studie av naturen var i tråd med Immanuel Kants (1724–1804) transcendentalisme, som inspirerte Friedrich. I verket *Critique of Pure Reason* (1781) gjorde Kant rede for at vår kunnskap

¹⁶³ Store norske leksikon, www.snl.no s.v.: Carl Gustav Carus. http://www.snl.no/Carl_Gustav_Carus

¹⁶⁴ Store norske leksikon, www.snl.no s.v.: Goethe. http://www.snl.no/Johann_Wolfgang_von_Goethe

¹⁶⁵ Kurt Badt. *John Constable's clouds*. London: Routledge & Kegan Paul, 1950, 23–26.

¹⁶⁶ Badt, *John Constable's clouds*, 23–26.

¹⁶⁷ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 62.

¹⁶⁸ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 62. Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol I, 42.

¹⁶⁹ Vaughan, *German Romantic Painting*, 66.

kommer fra våre erfaringer, og at verden kun eksisterer om en er klar over den. Hans verk åpnet for spekulasjoner hos kunstnere som brukte teoriene til å

...view their own activities in a new light. In so far as they were enriching the world through the powers of their heightened awareness, they could be said to be giving it a new meaning.¹⁷⁰

Kants teorier går overens med Schellings naturfilosofi, når han sier

...it was man's awareness both of himself and of the world around him that brought the unconscious life in nature to conscious expression."¹⁷¹

De sammenfallende teoriene viser hvor sentrale disse filosofiske ideene var i det kulturelle Dresdenmiljøet i Dahls samtid. Den generelle streben mot en høyere grad av sannhet i kunsten bunnet i den voksende interessen for naturvitenskapen slik den ble beskrevet av Carus og Goethe. Kunsten skulle fremstilles på bakgrunn av vitenskapelige teorier. Britiske Luke Howard (1772–1864) var en kjent meteorolog som ble satt i sammenheng med malerkunsten gjennom sin venn Goethe.¹⁷² Kurt Badt diskuterer hvordan Goethe og Howards teorier kan settes i forbindelse med den britiske landskapsmaleren John Constable (1776–1837) og Dahls studier av skyer.

...the cloud pictures by Constable and Dahl stood alone amongst the paintings of their time and stood out remarkably from the landscape studies which were being produced at the beginning of the nineteenth century.¹⁷³

Årsakene til at deres skystudier skiller seg ut er i følge Badt deres kjennskap til Howards teorier om klassifisering av skyer og Goethes fargelære. De tok aktivt innover seg deres teorier og førte dem ut i praksis gjennom sitt arbeid. Badt fremstiller Carus som en viktig formidler av både Howard og Goethes ideer ovenfor Dahl. Carus var selv svært fascinert av de to vitenskapsmennesenes teorier og han

...discovered quite a new meaning in landscape as a subject of painting. He wanted to see it considered no longer as an ideal form nor as a unity of mood, nor as the object of trifling amusement or sublime

¹⁷⁰ Vaughan, *German Romantic Painting*, 10.

¹⁷¹ Vaughan, *German Romantic Painting*, 66.

¹⁷² Badt, *John Constable's clouds*, 8.

¹⁷³ Badt, *John Constable's clouds*, 9.

awe, but as the expression of life.¹⁷⁴

Med “expression of life” mente Carus at i landskapskunsten måtte en trekke ut det essensielle ved naturen – “the *life* of the earth as its proper subject” –¹⁷⁵ og la naturen bli behandlet som selve subjektet i landskapsmaleriet. På den måten er det med på å øke studiens verdi, i kraft av å vise naturen. Dahls interesse for skystudier kommer tydelig frem i hans utallige studier malt etter hjemkomsten til Dresden. De fleste studiene viser skyer alene og en inderlig forståelse i atmosfæriske fenomener.¹⁷⁶ Forandringene i tilstrebelser mot naturtrohet i *Vesuvus utbrudd* kan vi forstå med bakgrunn i Dahls oppriktige interesse og forståelse for samtidens økende interesse for naturvitenskap. Betydningen av hans vitenskapelig baserte studier kommer klart frem i utviklingen av røkskyen i *Vesuvus utbrudd* (illustrasjon nr. 11, 12, 13, 14 og 16). I versjon nummer fire og fem er den, som beskrevet i kapittel 2, gjengitt med større forståelse for troskap til naturen.

“Synet på naturen” – Dahls syn på Friedrich

Ved å lese de nedtegnelser som er gjort av Aubert om Dahls syn på Friedrichs kunst, sitter en igjen med det inntrykk at Dahl hadde et annerledes syn på Friedrichs kunstneriske uttrykk enn sine samtidige kunstnere. I sin samtid ble Friedrich beundret for sitt romantiske og sublime syn på naturen. Det er også på denne måten han er fremstilt i kunsthistorien; en romantisk kunstner, og stereotypen for hva som ligger i tysk romantisk kunst. Dahl derimot mente at Friedrich ble misforstått. Han så bakenfor det romantiske uttrykket og fant et natursyn som han verdsatte.

Kunstnere og Kunstkjendere saae i Friedrich blot en Slags Mystiker, fordi de ogsaa selv søgte det Mystiske. De saae ikke Friedrich troe og samvittighedsfulde Naturstudium i alt, hva han fremstillede; thi Friedrich vidste og følte ret vel, at det ikke er Naturen selv, man maler, eller kan male, men vore egne Følelser – dog disse maae være naturlige.¹⁷⁷

Aubert mener at Dahl gir en presis beskrivelse av Friedrich, samtidig som Dahls holdning til romantikken kommer frem. Siden Dahl så naturen i Friedrichs kunst fremfor den romantiske

¹⁷⁴ Badt, *John Constable's clouds*, 30.

¹⁷⁵ Badt, *John Constable's clouds*, 30.

¹⁷⁶ Badt, *John Constable's clouds*, 37.

¹⁷⁷ Sitat av Dahl gjengitt i Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 124–125.

undertonen, sier det også noe om hvilket nært forhold Dahl selv hadde til naturen. Hans søken var den sanne natur og det å kunne gjengi den i sine egne bilder. Da han så andre kunstneres verk var det på samme måte gjengivelsen av naturen han søkte. Det var det som avgjorde om det aktuelle verket var av interesse for ham. I dagboknotater kan vi lese hvordan Dahl beskriver verk av kolleger han har sett, og det er gjennomgående at det er troverdigheten til naturen han fremhever i de verkene han liker. Dahl verdsatte Friedrichs kunst høyt og selv om de to var forskjellige i uttryksmåte og stil, er det i den oppriktige interessen for naturstudier de to kunstnerne møtes.¹⁷⁸ ”Dahl fornekte det symbolske billedinnhold [] og fremhever Friedrichs tro og fine naturstudium fordi han selv foretrekker dette” sier Bang og hevder at Dahl i sine uttalelser går i samme felle som hans samtidige i synet på Friedrich. De ønsker å finne en mystisisme og romantisk undertone, av den grunn at det var det de selv søkte. På samme måte søkte Dahl naturen og fant den.¹⁷⁹ Bang hevder at Dahl var den som misforsto Friedrichs naturgjengivelse i kunsten. Selv om det er klart at Friedrich var opptatt av naturen slik Dahl beskriver det, hadde de to et ulikt syn på hvordan *den sanne og objektive naturen* skulle fremstilles.

De transcendentalistiske strømningene ga kunstnerne frihet til å tolke naturen gjennom sine personlige forestillinger om natur og landskap. Friedrich oppfattet og gjenga naturen gjennom et subjektivt romantisk syn. Han følger de romantiske teoriene der kunstneren har en større frihet i fremstillingen av naturens sannhet. Dahl brukte denne kunstneriske friheten til å utelate de sublimе og mystiske undertonene vi finner hos Friedrich, for heller å la landskapet tale for seg selv gjennom en naturtro gjengivelse av den. Friedrich hadde en subjektiv karakter i form av et poetisk og melankolsk aspekt som kan sammenlignes med de symbolistiske tendensene hundre år senere, selv om det ikke eksisterer noen direkte inspirasjon fra Friedrich til de senere kunstnerne.¹⁸⁰ Dahl gir derimot et mer nøkternt bilde av naturen, og legger vekt på betrakterens oppfattelse av *naturohæten*. Det kommer frem at det var rom for tolkning av Kants transcendentalistiske teoriene. Både Friedrich og Dahl var opptatt av et nøye studie etter naturen og deres verk er resultat av det. Måten den enkelte løser teoriene på er derimot forskjellig.

¹⁷⁸ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 122–126.

¹⁷⁹ Marie Lødrup Bang. *Friedrich og Dahl*, i *Dahls Dresden*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1980, 33.

¹⁸⁰ Gunnarsson, *Ensam med landskapet och Gud, Casper David Friedrichs liv och verk*, i Gunnarsson, *Casper David Friedrich – Den besjälade naturen*, 43.

Referansen til motivets opprinnelse er et trekk som spesielt er gjeldene i Dahls senere verk, og ikke minst i *Vesuvus utbrudd* ser vi hvordan han henviser til den topografiske lokaliseringen motivet er hentet fra. Selv om betrakteren ikke kan se selve Vesuv, blir motivet stedfestet med utsynet over Napolis bukt. Titlene Dahl setter på sine verk gir også henvisninger til motivets opprinnelsessted. Denne direkte stedfestingen av landskapene er ikke et trekk vi finner hos Friedrich, men det finnes eksempler i hans studier. De er da likevel ikke en direkte avbildning av naturen, “but memories of that travel somehow refashioned into pictures.”¹⁸¹ Som Dahl dro Friedrich ut i naturen for å kunne studere den på nært hold og for å tegne studier. Han bearbeidet sine inntrykk og resultatet ble hans subjektive minne om det han hadde opplevd. “Friedrich derives his paintings from an experience of nature.” skriver Koerner.¹⁸² Friedrichs følelsesmessige møte med naturen er derfor like viktig for fremstillingen. Som det vitenskapelige beskrivende møtet.

I arbeid med studier var det en vanlig prosess å henvise til dato og lokalisering i form av stedsnavn. Datoene vitner om at kunstneren faktisk har opplevd et direkte møte med naturen han har skildret. Kunstverket blir en transformasjon av kunstnerens erfaringer i møte med landskapet.¹⁸³ I kapittel 1 ble det gjort rede for skisser og studier som Dahl laget i forkant av *Vesuvus utbrudd*. Dateringene gir et klart bilde av hvordan Dahl stadig nærmet seg motivet. Oljestudien *Vesuvus utbrudd 24. desember 1820* (illustrasjon nr.10) har dato påskrevet og vitner om at Dahl selv var tilstede ved hendelsen og opplevde det faktiske utbruddet med egne øyne. Studien og første versjon av *Vesuvus utbrudd* er nær beslektet og malt samtidig i følge kunstnerens dagbok, noe som understreker Dahls personlige møte med Vesuvus utbrudd. Figurenes tilstedeværelse gir maleriet menneskelige relasjoner til naturdramaet.

Staffasje - romantiske elementer i landskapsmaleriet?

Den stærke brug af silhuetter er karakteristisk for tidens landskapskunst; man kan minde om, at Dahl om Friedrich landskaber sagde, at ”de lignede ofte mere Silhouetter som dem paa de græske Urner.”¹⁸⁴

¹⁸¹ Joseph Leo Koerner. *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*. London: Reaktion Books, 1990, 11.

¹⁸² Koerner, *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*, 11.

¹⁸³ Koerner, *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*, 11–13.

¹⁸⁴ Bramsen, *Landskapsmaleriet i Danmark 1750–1875*, 75. Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 122.

Bramsens bemerkninger om staffasjeb Bruken vitner om at Dahl kjente godt til Friedrichs bruk av figurer, og at det i deres samtid var staffasjefigurer hyppig brukt i det romantiske landskapsmaleriet. Figurene hadde en viktig betydning for hvordan en betrakter opplevde landskapet. Vi kan ane en påvirkning fra Friedrich i Dahls bruk av staffasjefigurer. Spesielt i hvordan bruken av den ryggvendte figuren fremstår i malerier av begge kunstnerne. Mørstad karakteriserer den ryggvendte figuren som en ”sperrefigur” og gir følgende beskrivelse:

En person (eller flere personer) i et maleri som står med ryggen mot betrakteren og med ansiktet vendt mot et landskap. Sperrefiguren, som ofte er plassert i bildets midtakse, hindrer betrakteren i å få full oversikt over landskapet, og betrakteren må identifisere seg med sperrefiguren slik at vedkommende i fantasien kan forestille seg det sperrefiguren ser. En annen mulighet er at betrakteren opplever avstanden til landskapet i bakgrunnen. Den tyske maleren Caspar David Friedrich (1774–1840) brukte ofte en eller flere sperrefigurer i maleriene sine. I Friedrichs bilder mediteres det over menneskets ensomme og fremmedgjorthet i tilværelsen. Friedrich setter mennesket som det endelige opp mot naturen som det uedelige og evige. På dette viset kontrasterer Friedrich det som er nært med det som er fjernt, det som man kan se med det som ligger utenfor synsviddens eller bevissthetens grenser. Sperrefiguren står midt mellom det som er synlig og det som er usynlig og ukjent.¹⁸⁵

Mørstad gir en god definering av hensikten med å bruke figurer og hvordan figurene plasseres i et landskapsmaleri. Begrepet ”sperrefigur” derimot er uklart og gir heller ikke et klart bilde av hva som ligger i begrepet. Figuren har ikke som hensikt å sperre for landskapet, men heller å formidle til betrakteren den menneskelige oppfattelsen eller relasjonen av landskapet. På tysk brukes begrepet “Rückenfigur”, som oversatt betyr “rygg figur”, derav ryggvendt figur.¹⁸⁶ Den ryggvendte figuren står med ryggen mot betrakteren, som identifiserer seg med figuren og opplever landskapet gjennom denne.

Bruken av figurer hos Dahl er et element som stadig ble tydeligere definert rundt den tiden han kom i kontakt med Friedrich, og figurene har en helt spesiell betydning for hvordan Dahl kommuniserer landskapet til betrakteren. Den ryggvendte figuren “is not just a represented object in the picture – we look *with*, rather than merely *at*, the *Rückenfigure*.”¹⁸⁷ I *Vesuvus utbrudd* står to ryggvendte figurer i sentrum av komposisjonen. Ved å plassere figurer inn i

¹⁸⁵ Mørstad, *Malerileksikon: teknikker, motivtyper og estetikk*, 280.

¹⁸⁶ Elizabeth Prettejohn. *Beauty and Art 1750–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2005, 54.

¹⁸⁷ Prettejohn, *Beauty and Art 1750–2000*, 56.

landskapet, gir det dimensjoner til hvordan en betrakter opplever størrelsen på det avbildede landskapet, samt at forståelse for de vulkanske kreftene kommer frem. Figurenes tilstedeværelse viser en viktig relasjon mellom menneske og natur og det brukes bevisst for å få frem en bestemt forståelse av landskapet.

Det er en gjensidig inspirasjon mellom Dahl og Friedrich. På den tiden Dahl ankom Dresden kan vi finne en forandring i Friedrichs stil. Han beveget seg vekk fra de uåndgripelige naturgjengivelsene, til å gi en mer samtidsaktuell skildring av naturen. Han lot blant annet figurene i sine motiver få en større plass, samtidig som de representerte kunstnerens samtid ved å være kledd i tidsriktige klær.¹⁸⁸

The development of Friedrich's ability to create an emotive symbolism out of the imagery of his landscapes is reflected in his changing approach to the human figures within them. From the dramatic tableaux of the earlier works he increasingly turned towards figures involved in a direct, emotive response to nature.¹⁸⁹

I mange av Friedrichs tidligste verk er fokuset på naturen, og menneskelige figurer helt fraværende. Vaughan trekker frem *Traveller looking over a sea of fog* (1818) (illustrasjon nr. 26) som eksempel på Friedrichs nye fremstilling der naturen oppfattes og beskrives gjennom menneskets følelser for naturen. En ryggvendt mann står på en klippe i sentrum av komposisjonen og ser utover et fjellandskap dekket av tåke. Figuren tar opp en stor del av motivet, men fokuset er likevel på naturen. "Even when the figures are shown acting out a drama, they are usually placed in the larger perspective of a heightened sense of nature."¹⁹⁰ Han tar med mennesker inn i motivet og lar de ta del i naturbegivenheten, slik at også naturen oppfattes som en menneskelig beretning. I oljestudien *Utsikt fra høydene over Castellamare ved Napoli* (Bang: 224) (illustrasjon nr.27)¹⁹¹ har Dahl skildret en ryggvendt mann kledd i samtidsklær. Mannens tilstedeværelse gir bildet en følelse av nåtid for betrakteren. Figurene som opptrer i landskapene er med på å romantisere følelsen betrakteren får for landskapet. Det blir oppfattet gjennom figurenes menneskelige interaksjoner og møte med den naturen de står fremfor.

¹⁸⁸ Vaughan, *German romantic painting*, 101.

¹⁸⁹ Vaughan, *German romantic painting*, 93.

¹⁹⁰ Vaughan, *German romantic painting*, 93.

¹⁹¹ Olje på lerret, 15 x 28.5, 1820. Studien er usignert men datert 4. september 1820. Bang, *Johan Christian Dahl 1788-1857*, vol II, 103. Statens Museum for kunst, København.

Oppsummering

I dette kapittelet er det blitt gjort rede for hvordan de romantiske ideene vokste frem i Tyskland. Det var først og fremst i litteraturen de romantiske teoriene ble utbredt. Den nære forbindelsen mellom forfattere og kunstnere gjorde at de hadde en gjensidig betydning på hverandres arbeid. Dahl ble raskt en del av det kulturelle miljøet i Dresdens. Vi vet at han med iver leste samtidens romantiske litteratur, samtidig som han stiftet personlig bekjentskap med teoretikere og vitenskapsmenn, der Goethe og Carus spesielt må fremheves. Dahls allerede sterke interesse for troskap til naturen slik den kom til uttrykk i Danmark, fikk ny grobunn i Dresden. Samtidens holdninger til naturvitenskap var uunnværlig for utviklingen av landskapsmaleriet, og da spesielt hvordan landskapet skulle fremstilles. En troverdig fremstilling av naturen kunne kunstneren oppnå ved å ta i bruk vitenskapelige teorier, som Goethes fargelære. Det var likevel mulig for en kunstner å tolke naturen på en subjektiv måte, slik det kommer til uttrykk i Friedrichs landskaper.

Friedrich viste seg å bli Dahls nærmeste venn og kollega i Dresden. De to hadde begge studert ved akademiet i København og hadde en felles lidenskap for naturen som bandt dem sammen. Bruk av elementer som månen og staffasjefigurer er å finne i begge kunstnernes malerier, samtidig som deres stiluttrykk kan skilles fra hverandre med Friedrichs svært personlige opplevelse av naturen og Dahls mer nøkterne fremstilling av naturen. Friedrich var i større grad en Dahl opptatt av Kants teorier som åpnet for subjektiv tolkning. Dahls objektive og troverdige beskrivelser av natur og landskap kan være resultat av tiden i København. Dahls bakgrunn og kunnskaper fra København og Dresden, tok han med seg da han i Italia står ovenfor impulser fra et internasjonalt kunstnermiljø i Roma og Napoli, og da han maler Vesuv.

KAPITTEL 5

VESUV SOM MOTIV

Napoli viste seg å være ”en rik inspirasjon for det attende århundres nyvakte natursans og det tidlige nittende århundres romantiske naturpoesi.”¹⁹² Interessen for Napoli oppsto ikke på bakgrunn av *romantikkens natursans*, det var heller den nye *romantiske naturpoesi* som kunne tilpasses den allerede eksisterende kunstnerilstrømningen til Italia, slik det er beskrevet innledningsvis. Nederlandske Gaspere van Wittel (1653–1736) virket i Roma og var en av de tidligste ledende utenlandske kunstnere som malte det napolitanske landskapet med dens arkitektoniske bebyggelse i sine nøyaktige topografiske vedutter på 1600-tallet.¹⁹³ Som beskrevet innledningsvis ble Lorrains harmoniske landskap i *sydlig karakter*, slik det ofte ble karakterisert i samtiden, sett på som stereotypen for hvordan det italienske landskapet skulle fremstilles. Parallelt med Lorrains harmoniske landskaper var det en interesse for det følelsesmessige pittoreske i det napolitanske landskapet, med kraftige bølger som slo mot klipper og jagede skystormer over golfen. Disse voldsomme naturkreftene ble like mye beundret som det harmoniske landskapet. Claude-Joseph Vernet (1714–1789) var en av mange kunstnere som skildret voldsomme naturkrefter i sine fremstillinger av skipsbrudd hvor lynnedslag med dens fargesterke kontrast til mørke truende skyer var en populær medvirkende effekt til forlises tragiske hendelse, slik vi ser i *The Shipwreck* fra 1772 (illustrasjon nr.28).¹⁹⁴

Vesuv og det sublime

Spesielt var vulkanen Vesuv et mål for kunstnere, så vel som for turister og naturforskere. Beliggende i sentrum av Napoligolfen skyter dens topp over 1000 meter opp fra det slette landskapet rundt. Vesuv ble beundret for sin skremmende kraft, og dens aktivitet under det 17.

¹⁹² Sturla Gudlaugsson. *Il Paesaggio Napoletano nella pittura straniera, En utstilling i Palazzo Reale i Napoli 1962*. Kunst og kultur, 46.årg. Gyldendal norsk forlag Oslo 1963, 46.

¹⁹³ Giuliano Briganti. *Gaspere van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*. Ugo Bozzi Editore Roma, 1966. Rikt illustrert oversiktsverk over Wittels oeuvre. Turner, *The Dictionary of Art*, vol.33, 268–270.

¹⁹⁴ Turner, *The Dictionary of Art*, vol.32, 331–334. http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=111194. Helge Siefert. *Claude-Joseph Vernet 1714–1789*. Utstillingskatalog Neue Pinakothek München 1997. Skipsbrudd var et motiv som Dahl også lot seg fengse av. Han har skildret en rekke skipsbrudd, men på lik linje som i fremstillingene av Vesuvs utbrudd har skipsbruddene en større grad av naturlig fremstilling i forhold til tidligere fremstillinger.

århundre gjorde den til et spesielt populært motiv for malerkunsten

To the increasingly moody painters of the last decades of an increasingly difficult century, such scientific views and rational explanations of Vesuvius were beside the point. Vesuvius was their nightmare vision of life itself. Vivid fireworks and violent streaks of red paint would tear across a black background while lava gushed in horrific, marvelous torrents down the slope. The volcano was a spectacle, all light, form and colour – and emotional and aesthetic thrill, “the most beautiful thing one can see in nature.”¹⁹⁵

Britiske Joseph Wright of Derby (1734–1797)¹⁹⁶ hadde sett Vesuv under utbrudd i 1774. Opplevelsen av utbruddet ga et sterkt inntrykk på ham, og i et brev til sin bror i 1774 skrev han.

Remember me with respect to all my friends; when you see Whitehurst, tell him I wished for his company when on Mount Vesuvius, his thoughts would have center'd in the bowels mountain, mine skimmed over the surface only; there was a very considerable eruption at the time, of which I am going to make a picture. “Tis the most wonderful sight in Nature.”¹⁹⁷

John Whitehurst (1713–1788) var geolog og nær venn av Wright, vi kan lese i sitatet over at han ønsket sin gode venns vitenskapelige kunnskaper om vulkaner under sitt møte med Vesuv. Synet av utbruddet resulterte ikke bare i et bilde, han gjentok motivet over 30 ganger de neste 20 årene. I Wrights Vesuvs bilder viser han ikke bare en naturvitenskapelig interesse inspirert av Whitehursts geologiske kunnskaper. Han lot seg også inspirere av de sublime tendensene slik det kom frem i *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our ideas on the Sublime and Beautiful* som var et av de viktigste sublime litterære verkene i samtiden¹⁹⁸ skrevet av Burke i 1756.¹⁹⁹ Slik det er blitt drøftet over, under avsnittene om den tyske romantikken og de naturvitenskapelige teoriene, var det en økende fascinasjon for voldsomme naturkrefter og landskapsmalerne søkte etter en sublim og pittoresk natur. Burkes beskrev det *sublime* på følgende måte.

¹⁹⁵ Harris, *Pompeii Awakened. A story of Rediscovery*, 87.

¹⁹⁶ Turner, *The Dictionary of Art*, Vol.33, 412–415.

¹⁹⁷ Judy Egerton, *Wright of Derby*, Tate Gallery, utstillingskatalog 1990, 15. Sitatet er opprinnelig hentet fra William Bemrose, *The life and Work of Joseph Wright*, London and Derby, 1885, 34–35. Da det ikke har vært mulig å få tak i Bemrose, er sitatet henter fra Egerton.

¹⁹⁸ Egerton, *Wright of Derby*, 15, 20.

¹⁹⁹ Donald Rosenthal, *Scene during the Eruption of Vesuvius*, Philadelphia Museum of Art Bulletin, 1979, 6.

No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as fear. For fear being an apprehension of pain or death, it operates in a manner that resembles actual pain. Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime...²⁰⁰

Vesuv passet godt inn i den tidlige romantikkens fascinasjon for de sublime og katastrofale naturkreftene. Skipsvrak, branner og kraftige stormer med lyn, var populære motiver. Wrights fremstillinger av Vesuvs utbrudd vises på trygg avstand, men gir ikke et mindre skremmende inntrykk av den grunn. Utbruddene finner sted på natten som forsterker kontrasten mellom mørke og lyse farger. Dette var den vanligste måten å fremstille Vesuv på for å få frem det rette sublime uttrykket.

Representations of the volcano in action frequently showed it at night, to contrast its light and heat with the surrounding darkness. This convention also allowed the fulminous quality of flames and lava to be seen against the silvery luminescence of a moonlit sky.²⁰¹

Wright var en av de ledende Vesuvmalere og han lot vulkanens topp få en mørk rød farge i det glødende lava spruter opp i en høy søyle, som blir rammet inn av sirkelformete røykskyer. Det er en sterk intensitet konsentrert rundt utbruddet som lyser opp himmelen og landskapet rundt. Månen er også et gjennomgående element i Wrights Vesuvbilder, der den kommer opp fra horisonten eller er gjemt bak skyer samtidig som den speiler seg i vannflaten (illustrasjon nr. 29 og 30).

Wright så Vesuvs utbrudd over et tiår før Dahl ble født, og de to møttes aldri. Det finnes derfor ingen direkte sammenheng eller påvirkning mellom de to kunstnerne.²⁰² På tross av manglende relasjon mellom Wright og Dahl er det påfallende likhetstrekk i deres sublime fremstillinger av Vesuvs utbrudd. Likhetene kommer frem i nattbilder av Vesuv som Dahl malte i 1821, med månen som speiles i vannet og lava som sprutes opp fra vulkanens krater, som for eksempel i *Strand nær Posillipo* (Bang: 297) (illustrasjon nr. 22).²⁰³ Den voldsomme dramatikken vi finner hos Wright, med himmelen og skyer som er kraftig lyst opp av utbruddet finner vi derimot ikke hos Dahl. Dahl ga sine nattbilder av Vesuv et ambivalent

²⁰⁰ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London and New York: Routledge Classics, 2008, 57.

²⁰¹ Spencer-Longhurst, *Moonrise over Europe: J.C.Dahl and Romantic Landscape*, 62.

²⁰² Dahl hadde til vane å notere kunstnere som opptok han og verk han hadde sett. I dagboken er ikke Wrights navn nevnt.

²⁰³ Dahl skildret flere varianter som viser Vesuv om natten. I Thorvaldsens Museum henger fire bilder fremme. Bang: 297, Bang: 298, Bang: 300, Bang: 315.

spenningsdrama med månens harmoniske speiling i vannet og fiskere på stranden som virker uaffektert av et vordende utbrudd i bakgrunnen.

Likhetene mellom Wright og Dahl er et resultat av tradisjon fremfor inspirasjon. Vesuv hadde en direkte plass i 1700- og 1800-tallets kunsttradisjon som kan forstås med utgangspunkt i en utstilling som ble holdt i Napoli i 1962.²⁰⁴ Tema for utstillingen var den voksende interessen for Napoli som turistmål, da kunstnere fra nord Europa begynte å reise dit på begynnelsen av 1700-tallet. Fellesnevneren var naturområdene rundt Napoli og de ikke-italienske kunstnerne som hadde søkt seg til byen og skildret den i sin kunst. Kunstnere som ble representert på utstillingen hadde oppholdt seg i Italia og malt motiver fra de naturskjønne omgivelsene omkring Napoli. Ved at utstillingen kun tar for seg utenlandske kunstnere, viser den hvilken betydning Italia hadde som kunstsentrum på denne tiden. Det finnes ikke mange byer hvor det er mulig å vise ”det europeiske maleriets utvikling gjennom nesten fire hundre år,” om en ser bort fra ikke-italienske kunstnere, skriver Gudlaugsson i en omtale av utstillingen.²⁰⁵ Dahl var representert med syv verk på utstillingen. Den tredje versjonen av *Vesuv utbrudd* var et av dem.²⁰⁶

Som eneste aktive vulkan på det europeiske fastlandet lokket Vesuv til seg kunstnere fra nord Europa allerede fra begynnelsen av 1700-tallet. Vesuv hadde igjen gått inn i en aktiv periode på midten av 1600-tallet, etter at den hadde ligget i dvale siden utbruddet som begravet Pompeii og Herculaneum i 76 e.kr. Nå kom utbruddene til å vare opp gjennom det 18.århundre og ble et obligatorisk mål for turister som reise til Italia. Nederlandske kunstnerne, som i mindre grad var påvirket av de nyklassisistiske tendensene med idealisering av landskapet, var blant de første som reiste til Italia. Jan Asselijn (1610–1652)²⁰⁷ var representert på utstillingen i Napoli i 1962 med et nattbilde av Vesuv i utbrudd fra 1631

²⁰⁴ Il Paesaggio Napoletano Nella Pittura Straniera. Ente provinciale per turismo di Napoli azienda autonoma di soggiorno cura e turismo di Napoli. Utstilling i Palazzo Reale 19.mai til 22.juli 1962.

²⁰⁵ Gudlaugsson, *Il Paesaggio Napoletano nella Pittura Straniera, En utstilling i Palazzo Reale i Napoli 1962*. Kunst og kultur, 1963, 46.årg., 45.

²⁰⁶ Il Paesaggio Napoletano Nella Pittura Straniera, 1962. Verkene Dahl ble representert med har følgende katalognummer i Bang, *Johan Christian Dahl 1788-1857*, vol II: Bang: 216, *Utsikten fra vinduet på Quisisana*, Bang: 253, *Parti fra Ischia*, Bang: 254, *Utsikt fra Ischia mot Miseno* Bang: 255, *Parti fra Ischia*. Bang: 258, *Kaserne på Pizzofalcone i Napoli*, Bang: 316, *Vesuv utbrudd*, Bang: 280, *Bølger og opprørt sjø i Napolibukten*.

²⁰⁷ Asselijn regnes som den mest kjente hollandske kunstneren som malte Italienske landskaper. Han bodde syv år i Roma og hans hollandske landskaper er påvirket av det varme italienske lyset. Rijksmuseum, Amsterdam http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_artists/00017125?lang=en Anne Charlotte Steland-Stief. *Jan Asselijn*. Amsterdam: Van Gendt & Co, 1971.

(illustrasjon nr. 31).²⁰⁸ Kunstneren har stått på trygg avstand og beundret de voldsomme kreftene med lava som spruter ut fra Vesuvs krater som ruver i bakgrunnen. I forgrunnen flykter en menneskegruppe i redsel over en bro for å komme unna vulkanens lavastrømmer. Deres tilstedeværelse uttrykker den menneskelige redselen for vulkanens truende krefter, samtidig som størrelsesforholdet og avstanden til Vesuv kommer frem. Som nevnt over fremstiller Dahl i *Strand nær Posillipo* (Bang: 297) (illustrasjon nr. 22) figurene upåvirket av Vesuv i bakgrunnen. I *Vesuvs utbrudd* hvor figurene er stilt direkte foran et kraftig utbrudd lar han fremdeles figurene stå rolig å beskue naturkreftene. De viser ikke redsel og flykter, men uttrykker en menneskelig ærefrykt for naturen.

Under Vesuvs svært aktive periode i 1770-årene skildret Pierre-Jacques Volaire (1729–1802) utbruddet gjentatte ganger, som i *Vesuvs utbrudd* (illustrasjon nr. 32) etter at han hadde sett utbruddet i 1771. Volaire viste Vesuvs voldsomme krefter i en dramatisk kontrast mellom de varme fargene rundt utbruddet og den kjølige bakgrunnen, samtidig som han lar månen komme frem bak skyer og speile seg i vannet. Slik det også er fremstilt i Wrights *Vesuvs utbrudd* (illustrasjon nr. 30). Utbruddet er sett på trygg avstand og figurer står i forgrunnen og beskuer de voldsomme naturkreftene.²⁰⁹ Dahl var heller ikke i kontakt med Volaire, da han var av samme generasjon som Wright. Bang viser til at Dahl likevel var godt kjent med tidens strømninger. Heinrich Guttengerg (1749–1818) laget en etsning etter Volaires *Vesuv i utbrudd 14 mai 1771* (1781-86). Slike grafiske verk var populære og lett tilgjengelige, og det kan derfor hende at Dahl hadde sett Guttenbergs etsning etter Volaire. Da er det i tilfelle bare de komposisjonelle elementene som kan ha inspirert han, da etsningen er uten farger.²¹⁰

Hvordan Dahls *Vesuvs utbrudd* skiller seg ut

Det hersker ingen tvil om at Dahl viderefører en allerede etablert ikonografisk tradisjon, der Vesuv hadde blitt etablert som et populært ikonografisk motiv i løpet av 1700-tallet. Det var en generell tendens blant kunstnere som arbeidet i Italia at de skildret de samme

²⁰⁸ Gudlaugsson *Il Paesaggio Napoletano nella Pittura Straniera, En utstilling i Palazzo Reale i Napoli 1962*. Kunst og kultur, 1963, 46.årg., 50. *Il Paesaggio Napoletano nella Pittura Straniera*, Napoli 1962, 31–32. *Royal Museum of Fine Arts: Catalogue of Old Foreign Paintings*, København, 1951, 11.

²⁰⁹ Torsten Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, New Haven and London: Yale University Press, 1998, 64–65. Marie Lødrup Bang, *Dahl og naturen*, i Marie Lødrup Bang, *J.C.Dahl i Italien 1820–1821*, København: Thorvaldsens Museum, 1987, 13–14.

²¹⁰ Bang, *Dahl og naturen*, i Bang, *J. C. Dahl i Italien 1820–1821*, 13. Torsten Gunnarsson, *Italien i drøm og verklighet i nordisk 1800-talskunst*, i Hannemarie Ragn Jensen m.fl., *Inspirationens skatkammer: Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*. København: Københavns Universitet, 2003, 38.

monumentene og de samme landskapene, gjerne også med den samme synsvinkelen. Komposisjonen for Dahls *Vesuv utbrudd* ligger nært opp til Asselijns, Wrights og Volaires fremstillinger av Vesuv, samtidig som flere av bildene viser nattescener. På tross av de påfallende komposisjonelle likhetene understreker Bang at ”dog adskiller Dahls version sig i talent og kunstnerisk oprigtighed fra veduternes mere sensationsprægede effekter.”²¹¹

Bangs forslag om komposisjonelle likheter, strekker ikke lengre til enn at det er en sammenfallende diagonal som går igjennom bildet. En av de viktigste komposisjonelle avvikene Dahl gjorde da han malte *Vesuv utbrudd* (illustrasjon nr. 11,12,13,14 og 16), var at han forandrer på himmelretningen utsynet viser. I Asselijn, Wright og Volaires Vesuvfremstillinger er motivet sett fra Napoli i forgrunnen mot Vesuv i bakgrunnen. I slike fremstillinger er Vesuv alltid blitt skildret på trygg avstand. Dahl derimot bytter bokstavelig talt om på komposisjonen. Han lar betrakteren komme tettere inn på motivet. Han plasserer Vesuv med dens kraftige lavastrøm og røyk i forgrunnen, mens utsynet over Napolibukten ligger i bakgrunnen. Dahl ser ut til å være den første kunstneren som gir en skildring av utbruddet så nært opp til motivet. Dette er noe som har blitt bemerket av Kasper Monrad i hans omtalelser av *Vesuv Utbrudd*.²¹² Dahl har skildret sin opplevelse fra han selv besteg Vesuv under dens utbrudd den 20. desember.

Dahls møte med Italia

I selskap med den danske kronprinsen kom Dahl i kontakt med vitenskapsmenn. I kapittel 3 og 4 kom det frem at Dahl i København og Dresden la grunnlaget for naturstudier og viste en oppriktig interesse for naturvitenskap, spesielt i omgang med noen av Dresdens fremste forfattere og vitenskapsmenn. I Italia fikk Dahl tilfredsstilt sine kulturelle og vitenskapelige interesser gjennom bekjentskap med arkeolog Brønsted og mineralog Monticelli. Etter at Dahl flyttet inn til Napoli tilbrakte han tid med den tyske landskapskunstneren Franz Ludwig Catel (1778–1856).²¹³ De hadde en felles interesse for naturstudier og sammen var de ute og arbeidet med studier etter naturen.²¹⁴ første gang de er ute sammen er 8. november, “været

²¹¹ Bang, *Dahl og naturen*, i Bang, J. C. *Dahl i Italia 1820–1821*, 13.

²¹² Kasper Monrad, *Dansk Guldalder; Hovedværker på Statens Museum for Kunst*, Statens Museum for Kunst København 1994, 72.

²¹³ Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 74, 80–82. Ulrich Thieme. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Leipzig: Veb E. A. Seemann Verlag, Bind 6, 180.

²¹⁴ Malmanger, *Det italienske miljø som katalysator*, i Ragn Jensen, *Inspirationens skatkammer, Rom og*

med Catel til Potsiolo og malet.”²¹⁵ Over nyttår skriver Dahl igjen i sin dagbok.

Været med Catel i det Frie og malet adskillige Smaating: et godt lille Partie med en Søekyst, det Indre af en stor Grotte, Hule ved Posilippo. Bliver Veiret dertil, vil jeg i Morgen ligeledes male efter naturen.²¹⁶

Dette sitatet er fra omtrent samme tid som oljestudien *Strand nær Posillipo* (Bang: 287). Studien er datert 14. januar 1821 og var utgangspunkt for det senere *Strand nær Posillipo* (illustrasjon nr. 22). Det er mulig at det var nettopp denne studien Dahl laget under utflukten med Catel. I Italia utvidet Dahl arbeidsmetodene med å male direkte foran naturen, som han først hadde tillært seg under studietiden i København. Gjennom skisser og studier beskrevet i kapittel 1, vises Dahls økende interesse for å male landskapets naturlige og ville fenomener, fremfor det klassiske landskapet. Han har også vært opptatt av naturens atmosfæriske virkninger, som gjennom skystudier. Det var med andre ord ikke italienske motiver i seg selv som fascinerte Dahl, men den ville naturen, som vulkanen Vesuv. Malmanger understreker i hvor liten grad Dahl lot seg inspirere av de kunstneriske miljøene som oppsto i Italia. Dahl viste ingen

...tegn på nazarensk innflytelse. Videre er det påfallende hvor lite hans møte med den store kunst og de mange fortidslevninger har satt spor i hans eget maleri. Hva som fikk konkret betydning for Dahls virke som landskapsmaler, var nok dels Italias betagende natur, men fremfor alt den internasjonale krets av landskapsmalere han kom i forbindelse med i Napoli og Roma.²¹⁷

Når Malmanger igjen trekker frem den internasjonale krets av landskapsmalere som betydning for Dahl gjelder det hans oppriktige interesse i samtidens kulturelle strømninger. Samtidig som han tilbrakte mye tid til å ”arbeide[] målbevisst for å videreutvikle sin egen oppfatning og fremstilling av naturen”²¹⁸ – slik som han gjorde i selskap med Catel. Studiene Dahl malte i friluft i Italia viser en større frihet i strøkene (illustrasjon nr. 5, 8 og 10) i forhold til ferdige verk. I de tilfellene der studiene var utgangspunkt for senere verk, som i *Vesuv*

skandinaviske kunstnere i 1800-tallet, 19.

²¹⁵ NB Ms. 8° 1001: I.

²¹⁶ Sitat av Dahl 13 januar 1821 gjengitt i Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 89. NB Ms. 8° 1001: II.

²¹⁷ Malmanger, *Det italienske miljø som katalysator*; i Ragn Jensen, *Inspirationens skatkammer, Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*, 18.

²¹⁸ Malmanger, *Det italienske miljø som katalysator*; i Ragn Jensen, *Inspirationens skatkammer, Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*, 19.

utbrudd og *Strand nær Posillipo*,²¹⁹ gjør han forandringer slik at verkene fremstår på forskjellige måter.

...their subjects represented interesting views of the coast near Naples, the spontaneity and the vibrant light of the nature studies were changed into the conventional tranquil moonlight of a
"Stimmungsveduta." ²²⁰

Den første oljestudien av *Strand nær Posillipo* er malt med raske penselstrøk som lett indikerer formene i terrenget. Der bølgene treffer strandkanten former tykkere malingsstrøk vannets bevegelser. I den senere versjonen blir forgrunnen utvidet slik at Dahl gir plass til staffasjefigurer. Klippen på stranden forminskes slik at Vesuv trer tydeligere frem i bakgrunnen. I tillegg til de formale elementene forandres stemningen i bildet. Fra de lette og lyse fargene til en nattescene i mørke farger og med et kraftig lys fra månen.

Dette eksemplet viser den samme arbeidsprosessen som kom frem i beskrivelsen av verkene *Vesuv's utbrudd*, i kapittel 2. Forandringene som blir gjort fra den første til den andre versjonen viser nettopp det Bang beskriver. Spontaniteten i strøkene forsvinner, men samtidig gir Dahl motivet en større detaljrikdom og nøyaktighet. Resultatet blir i versjon nummer fire en naturrealistisk fremstilling av landskapet. Da han vendte tilbake til Dresden, var italienske motiver fraværende i hans produksjon, med unntak av bestillingsverk som gjentok tidligere motiver.²²¹ De senere versjonene av *Vesuv's utbrudd* er resultat av oppdrag, utført på bakgrunn av den opprinnelige versjonen.²²² Den topografiske likheten var dermed viktig å få frem. Som vi har sett i kapittel 2 kommer det frem i Dahls notater hvilke verk som er bestillingsverk og hvem de er ment for.

Oppsummering

I dette kapittelet kommer det frem hvilken rolle vulkanen Vesuv fikk for landskapsmalere som arbeidet i Italia. Samtidens nyvunne interesse for antikken og det klassiske landskapet var det som først brakte kunstnere fra nord europa til sydligere strøk. Opplysningstidens

²¹⁹ Begge de to versjonene er malt i 1821. Bang: 287 og Bang: 346.

²²⁰ Bang, *Johan Christian Dahl 1788–1857*, vol I, 110, 114.

²²¹ Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, 65.

²²² Versjon nummer fire. Prinsen ønsker å bestille et maleri som viser Vesuv i utbrudd slik han hadde sett det i studien av verket. Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, 134. Se beskrivelse i kapittel 2 av *Vesuv's utbrudd* versjon fire.

arbeid innenfor naturvitenskap ga landskapsmaleriet hevet status, samtidig som en romantisk holdning til landskapets overmenneskelige krefter dannet motivene. De tidlig romantiske kunstnerne som ble vitne til Vesuvs aktivitet har skildret Vulkanens utbrudd i en sublim ånd. Dahl fulgte i tradisjonen ved å reise til Italia og ble vitne til et større utbrudd som han gjenga i en studie og fem større versjoner med samme motiv. Det er påfallende forandringer i hvordan Dahl løser komposisjonen sammenlignet med tidligere fremstillinger av Vesuv. Hans *Vesuvs utbrudd* skiller seg dermed fra den tradisjonelle måten å behandle motivet på. Forandringene er resultat av hans arbeidsmetoder og holdninger til naturen.

I studiene fra Italia oppnådde Dahl en malerisk frihet som hadde lite tilfelles med hans ferdige malerier som ble nøye utarbeidet etter tradisjonelle formler. Bang finner dermed få likheter mellom studier og ferdige verk, når det i tillegg var få av studiene han malte i Italia som ble gjenstand for senere atelierverk. *Vesuvs utbrudd* er på den andre siden et godt eksempel på hvordan Dahl bearbeider motivet for å oppnå et naturrealistisk uttrykk.

KONKLUSJON

Målet med masteroppgaven har vært å undersøke på hvilken måte Johan Christian Dahls *Vesuv's utbrudd* sto i forhold til hans kunstneriske utvikling, og landskapsmaleritradisjonen i samtidens Europa. Spørsmål som har blitt reist er: Er det mulig å se en utvikling i gjentakelsen av *Vesuv's utbrudd*? Hva er årsakene til en eventuell utvikling, og hvordan stiller *Vesuv's utbrudd* seg i forhold til samtiden? De fem versjonene av *Vesuv's utbrudd* har ikke tidligere blitt gitt en inngående analyse i litteraturen. De er kun behandlet enkeltvis og ikke i sammenheng med hverandre. Min masteroppgaves analyse av Dahls *Vesuv's utbrudd* stiller verkene i relasjon til hverandre, og i sammenheng med Dahls kunstneriske utvikling. Jeg har relatert verkene til Vesuvtematikken, for å vise at de stiller seg annerledes når det kommer til stil og fremstillingen av motivet.

En presentasjon av Dahls skisser og studier med Vesuv som motiv ble lagt frem i kapittel 1. Materialet ble behandlet i kronologisk rekkefølge for å vise hvordan Dahls interesse for motivet utartet seg. Som påvist gjennom oljestudier, tegninger og akvareller gjenga han Vesuv fra forskjellige synsvinkler. Arbeidsteknikk i den enkelte studien viser Dahls fokus. I flere tilfeller fokuserer han på lysets atmosfæriske virkninger på omgivelsene, andre er utsnitt som viser studie av røyk og skyers bevegelser. Dahl gjentok Vesuv som motiv flere ganger i løpet av høsten 1820 før han i desember gikk opp til Vesuv under utbruddet. Oljestudien *Vesuv i utbrudd 24.des 1820* mener jeg er et direkte resultat av Dahls opplevelse av nærheten til vulkanen. Han kommer tettere inn på motivet i forhold til de tidligere studiene. Dahl var fascinert av Vesuv, som hans verk er vitne om. Skissene og studiene fungerte som utgangspunkt for *Vesuv's utbrudd*.

I kapittel 2 ble de fem verkene *Vesuv's utbrudd* presentert gjennom en empirisk undersøkelse. Verkene ble analysert kronologisk og sammenlignet. Gjennom inngående analyse ble det klart at Dahl gjør forandringer i gjentakelsene. Analysene har vist at første versjon ble malt med raske strøk som kan minne om skisseteknikken fra oljestudiene. Likevel er maleriet større enn hva som er vanlig for en studie. Dahls kunstneriske forutsetninger var i første og andre versjon den samme, da de er malt i løpet av et kort tidsrom. I andre versjon økte Dahl formatet, og dette maleriet defineres som et ferdig verk. Gjennom teknisk maleriske grep får Dahl frem en større detaljrikdom og troskap til naturen. Det er først i den tredje versjonen det

forekommer større avvik i forhold til de to foregående maleriene. Jeg mener på bakgrunn av analysen i kapittel 2 at Dahl stagnerte i en lineær stil og ikke oppnår troskap til naturen. Etter tilbakekomsten til Dresden da de to siste versjonene av *Vesuvus utbrudd* ble malt, mener jeg han derimot har funnet et naturtroverdig uttrykk. Årsakene til dette er hans nøye studiearbeid i samsvar med naturfilosofiske holdninger som ble diskutert i kapittel 3 og 4.

Dahls tidlige forutsetninger ble gjort rede for i kapittel 3, og diskutert i forhold til hans utvikling. Læreårene ved det danske akademiet dannet grunnlaget for hans stil og arbeidsmetoder. Av særlig betydning var hollandsk landskapsmaleri for komposisjonen i Dahls landskaper. Da han malte *Vesuvus utbrudd* brukte han denne komposisjonsformelen. Det var også i Hollenderne Dahl først søkte etter naturtrohet. Studieteknikken som ble et viktig redskap i hans arbeidsmåte begynte han med i Danmark. De tidligste studiene viser en empirisk arbeidsmåte med utgangspunkt i et vitenskapelig synspunkt. Tegningene og oljestudiene har en stor detaljrikdom. Utviklingen av sitt studiearbeid hadde utgangspunkt i Dahls gode kjennskap til Danmarks kulturelle kretser, som vist i *Dahls forhold til danske kolleger*. Jeg mener at hans tidligste studier bærer preg av detaljert utførelse og klare former, fremfor forståelse for elementenes farger. Denne detaljrikdommen bruker han når han maler sine ferdige verker, slik det kommer frem i *Vesuvus utbrudd*.

Som undersøkelsene i kapittel 4 viser, hadde Dahl en sentral plass i Dresdens kulturelle nettverk. Han var nær venn av noen av samtidens mest vesentlige representanter for litterære, vitenskapelige og filosofiske tendenser. Dette satte følgelig spor i hans kunst. Påfallende elementer som gjør seg synlig i Dahls kunstnerskap mener jeg er bruken av staffasjefigurer. Bruken av figurer var vanlig i samtiden og Dahl hadde brukt dette før møte med Dresden. Det vesentlige i den sammenheng er at han finner frem til en utvidet bruk av staffasjen. I fjerde versjon av *Vesuvus utbrudd* brukes figurene aktivt for å oppnå en større grad av sublimitet i landskapet. Dahl skaper et utvidet dybdeforhold og betrakteren opplever utbruddet som fryktinngytende. Denne fremstillingsmåten er lik i både versjon fire og fem og skiller seg fra de tre tidligere versjonene. Jeg mener at denne forbedringen er resultat av Dahls kontakt med Friedrich, som beskrevet i kapittel 4 hadde en større grad av subjektivitet og underliggende mystisisme i sine landskaper. Andre forbedringer som har blitt vist er større grad av realistisk naturgjengivelse, som kommer klart frem i fargens behandling. Økt troskap til fargene er et resultat av Dahls nøye studie av naturen. Natur-likheten han oppnår er en direkte årsak av

hans objektivt vitenskapelige måte å se naturen på, som Dahl hadde førstehånds kjennskap til gjennom Goethe og Carus teorier.

Vesuv's utbrudds plass i en motivhistorisk kontekst ble redegjort for i kapittel 5. Jeg forklarte først hvordan Vesuvtematikken har ledet opp til Dahls fremstillinger av Vesuv. Som jeg kom frem til i kapittelet skiller Dahls *Vesuv's utbrudd* seg fra hvordan fremstillingen tradisjonelt hadde vært. Det er interessant å påpeke hvor nær opp til motivet Dahl går. I *Vesuv i utbrudd 24.des 1820* har han nærmet seg vulkanen i forhold til de øvrige studiene presentert i kapittel 1. Oljestudien viser en utsikt mot Vesuv, mens i hovedverket *Vesuv's utbrudd* er det en utsikt over Napoli fra Vesuv. I *Vesuv's utbrudd* går Dahl enda nærmere inn på motivet, samtidig som fjellsiden forsvinner i røykskyen. Lavastrømmen kommer tettere på betrakteren i forgrunnen, og staffasjen er plassert nær utbruddet. Det er en dramatisk kontrast mellom forgrunnen og bakgrunnen i bruk av farger og teknikk.

Med bakgrunn i L'Oranges teorier har jeg kommet frem til at Dahls *Vesuv's utbrudd* viser en utvikling i gjentagelsen av motivet. Årsakene til disse forandringene mener jeg ligger i Dahls bakgrunn fra København og Dresden. For det første skiller *Vesuv's utbrudd* seg ut i det Dahl vender om på komposisjonen og retter fokuset mot lavastrømmen og røykskyen. For det andre er det en utvikling i naturtroverdighet når motivet gjentas. Jeg mener at fokuset Dahl retter mot lavamassene og røyken henger sammen med hans interesse i studie av naturfenomener. Forøkningen av naturtroverdighet følger følgelig direkte i denne sammenheng. Som påvist startet han studie av naturen i København, som tidligst kan eksemplifiseres med *Utsikt nær Præstø*, og interessen vedvarte i Dresden. Det er dermed i presentasjonen av motivet og i den tekniske utførelsen at *Vesuv's utbrudd* skiller seg fra den nedfelte landskapsmaleritradisjonen.

ILLUSTRASJONSLISTE

Flere av bildene er hentet fra Statens Museum for Kunst i København sine nettsider, <http://www.smk.dk/>. Det vil bli referert til som SMK. Bilder som er i Thorvaldsens Museum i København er også hentet fra museets nettsider, <http://www.thorvaldsensmuseum.dk/>. Bilder fra Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i Oslo er hentet fra <http://digitaltmuseum.no/>, og vil bli referert til som Nasjonalmuseet. Bilder som er hentet fra Kunsthistorisk Bildedatabase, <http://www.edd.uio.no/kub/kub.html>, vil bli referert til som KUB. De bildene som har Sørensen som katalogreferanse har målene oppgitt i mm.

1. Johan Christian Dahl, *Utsikt fra et vindu på Quisisana*, 14.august 1820. Olje på lerret, 42,8 x 58,6. Rasmus Meyers samling, Bergen Museum. Katalogreferanse: Bang 216. Bilde: KUB.
2. Johan Christian Dahl, *Vesuv sett fra Quisisana*, 17. august 1820. Akvarell med innslag av blyant, 210 x 279. Nasjonalmuseet. Katalogreferanse: Sørensen 20. Bilde: Nasjonalmuseet.
3. Johan Christian Dahl, *Vesuv sett fra Sorrento-halvøya*, 27.august 1820. Blyant, akvarell og penn, 144 x 209. Nasjonalmuseet. Katalogreferanse: Sørensen 28. Bilde: Nasjonalmuseet.
4. Johan Christian Dahl, *Vesuv sett fra Napoli-golfen*, 27.august 1820. Blyant og akvarell, 213 x 348. Nasjonalmuseet. Katalogreferanse: Sørensen 34. Bilde: Nasjonalmuseet.
5. Johan Christian Dahl, *Utsikt over Quisisana og Napolibukten*, 1820. Olje på papir klebet opp på treplate, 13.5 x 21.5. Privat eie. Katalogreferanse: Bang 1207. Bilde: Blomquist Auksjoner.
6. Johan Christian Dahl, *Vesuv i utbrudd*, 18. oktober 1820. Blyant, penn og lavering, 82 x 157. Nasjonalmuseet. Katalogreferanse: Sørensen 78. Bilde: Nasjonalmuseet.
7. Johan Christian Dahl, *Orlogsskip på redan utenfor Napoli*, 24. oktober 1820. Blyant og lavering, 317 x 547. Nasjonalmuseet. Katalogreferanse: Sørensen 82. Bilde: Nasjonalmuseet.
8. Johan Christian Dahl, *Napoligolfen med Vesuv*, november 1820. Olje på lerret, 26,5 x 38. Nasjonalmuseet. Katalogreferanse: Bang 251. Bilde: Nasjonalmuseet.

9. Johan Christian Dahl, *Vesuv i utbrudd*, 21. og 24. desember 1820. Blyant, 333 x 450. Nasjonalmuseet. Katalogreferanse: Sørensen 156. Bilde: Nasjonalmuseet.
10. Johan Christian Dahl, *Vesuv utbrudd 24.desember 1820*, 1820. Olje på lerret, 25.5 x 42. Privat eie. Katalogreferanse: Bang 256. Bilde: Blomquist Auksjoner.
11. Johan Christian Dahl, *Vesuv utbrudd* første versjon, 1820. Olje på lerret, 43 x 67.5. Statens Museum for Kunst, København. Katalogreferanse: Bang 257. Bilde: SMK.
12. Johan Christian Dahl, *Vesuv utbrudd* andre versjon, 1821. Olje på lerret, 99.7 x 135.8. Statens Museum for Kunst, København. Katalogreferanse: Bang 296. Bilde: SMK.
13. Johan Christian Dahl, *Vesuv utbrudd* tredje versjon, 1821. Olje på lerret, 61 x 87.5. Bergen Kunstmuseum, Rasmus Meyers Samlinger. Katalogreferanse: Bang 316. Bilde:<http://nga.gov.au/Exhibition/Turnertomonet/Detail.cfm?IRN=172785&ViewID=2>
14. Johan Christian Dahl, *Vesuv utbrudd* fjerde versjon, 1824. Olje på lerret, 94 x 139. Privat eie, deponert i The Metropolitan Museum of Art, New York. Katalogreferanse: Bang 451. Bilde: KUB.
15. Johan Christian Dahl, *Tegning av Friedrich*, 1824. Blyant og laving på papir. Nasjonalmuseet. Bilde: Nasjonalmuseet.
16. Johan Christian Dahl, *Vesuv utbrudd* femte versjon, 1826. Olje på lerret, 128 x 172. Städels Museum, Frankfurt. Katalogreferanse: Bang 510. Bilde: http://4.bp.blogspot.com/_EhENGddYlyg/S1cDeVYI9jI/AAAAAAAAAK3o/jxT-129ctbU/s1600-h/800px-I.C.Dahl_Vesuv.jpg
17. Allaert van Everdingen, *En norsk egn*, 1644. Olje på lerret, 119 x 193. Statens Museum for Kunst, København. Bilde: SMK.
18. Johan Christian Dahl, *Nordisk fjellandskap med elv*, 1819. Olje på lerret, 138 x 206,5. Nasjonalmuseet. Katalogreferanse: Bang 164. Bilde: KUB.
19. Johan Christian Dahl, *Utsikt nær Præstø*, 1814-16. Olje på lerret, 57 x 71. Nasjonalmuseet, Oslo. Katalogreferanse: Bang 140. Bilde: KUB.
20. Johan Christian Dahl, *Plantestudie*, 1812-18. Olje på papir oppklebet på papplate, 38,5 x 54. Nasjonalmuseet, Oslo. Katalogreferanse: Norskemalerier NG 2641. Bilde: Nasjonalmuseet.
21. Jens Juel, *Landskap med opptrekkene uvær, Eigaard ved Ordrup*, 1790 årene. Olje på lerret oppklebet på tre, 26 x 34. Privat eie, Danmark. Bilde: KUB.

22. Johan Christian Dahl, *Strand nær Posillipo*, 1821. Olje på lerret, 49,7 x 68. Thorvaldsens Museum, København. Katalogreferanse: Bang 297. Bilde: Thorvaldsens Museum.
23. Johan Christian Dahl, *Fra Øresund*, 1818. Olje på lerret, 37 x 59. Nasjonalmuseet, Oslo. Katalogreferanse: Bang 122. Bilde: KUB.
24. Johan Christian Dahl, *Plauenscher Grund ved Dresden*, 1818. Olje på lerret 77,5 x 122,5. Statens Museum for Kunst, København. Katalogreferanse: Bang 153. Bilde: SMK.
25. Johan Christian Dahl, *Slottsrainen i Tharandt*, 1819. Olje på lerret 77,5 x 123. Statens Museum for kunst, København. Katalogreferanse: Bang 155. Bilde: SMK.
26. Caspar David Friedrich, *Traveller looking over a sea of fog*, 1815. Olje på lerret 98,4 x 74,8. Kunsthalle, Hamburg. Bilde: KUB.
27. Johan Christian Dahl, *Utsikt fra høydene over Castellamare ved Napoli*, 1820. Olje på lerret, 15 x 28,5. Statens Museum for Kunst, København. Katalogreferanse: Bang 224. Bilde: SMK.
28. Claude Joseph Vernet, *The Shipwreck*, 1772. Olje på lerret 113,5 x 162,9. The National Gallery Washington DC. Bilde: http://www.nga.gov/cgi-bin/timage_f?object=111194&image=23048&c=
29. Joseph Wright, *An Eruption of Vesuvius, seen from Portici*, ca. 1774-6. Olje på lerret 101,6 x 127. University Collage of Wales, Aberystwyth. Bilde: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Joseph_Wright_of_Derby_-_Vesuvius_from_Portici.jpg
30. Joseph Wright, *Vesuvius in Eruption, with a View over the Islands in the Bay of Naples*, ca.1776-80. Olje på lerret 122 x 176,4. Tate Gallery. <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=19383&searchid=12051> Bilde: <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue8/microtate.htm>
31. Jan Asselijn, *Vesuv's utbrudd om kvelden*, 1631. Olje på lerret 49 x 69,5. Statens Museum for kunst, København. Bilde: SMK.
32. Pierre-Jacques Volaire, *Vesuv's utbrudd*, 1771. Bilde: KUB.

LITTERATURLISTE

- Aubert, Andreas. *Maleren Johan Christian Dahl: et stykke av forrige aarhundredes kunst og kulturhistorie*. Ny utgave. Kristiania: Aschehoug, 1920.
- Aubert, Andreas. *Professor Dahl: et stykke av aarhundredets kunst og kulturhistorie*. Kristiania: Aschehoug, 1893.
- Aubert, Andreas. *Den nordiske naturfølelse og professor Dahl: hans kunst og dens stilling i aarhundredets utvikling*. Kristiania: Aschehoug, 1894.
- Aubert, Andreas. *Det nye Norges malerkunst 1814-1900: kunsthistorie i grundlinjer*. 2.utgave. Kristiania: Cammermeyers forlag, 1908.
- Badt, Kurt. *John Constables Clouds*. Routledge og Kegan Paul, 1950.
- Bailey, Colin J. *Caspar David Friedrich: En introduktion til hans liv og arbejde, i Caspar David Friedrich og Danmark*. København, Statens Museum for Kunst, 1991.
- Bang, Marie Lødrup. *Friedrich og Dahl, i Dahls Dresden*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1980.
- Bang, Marie Lødrup. *Johan Christian Dahl, 1788-1857: life and Works*. Oslo: Norwegian University Press, 1987.
- Bang, Marie Lødrup. *Johan Christian Dahl i Italien 1820-1821: udstilling i Thorvaldsens Museum 8.oktober -29.november 1987*. København: Thorvaldsens Museum, 1987.
- Bang, Marie Lødrup. *Dahl og naturen*, i Marie Lødrup Bang, *J.C.Dahl I Italien 1820–1821*, København: Thorvaldsens Museum, 1987.
- Bemrose, William. *The life and Work of Joseph Wright*, London and Derby, 1885.
- Berland, Patricia. *In Another Light: Danish Painting in the Nineteenth Century*. New York: The Vendome Press, 2007.
- Boime, Albert. *The Academy and French painting in the Nineteenth Century*. London: Phaidon Press, 1971.
- Boime, Albert. *Art in the Age of Revolution 1750-1800*. Chicago og London: The University of Chicago Press, 1987.
- Bramsen, Henrik. *Landskapsmaleriet i Danmark 1750-1875: Stilhistoriske Hovedverk*. København: Nyt Nordisk Forlag, 1935.
- Bramsen, Henrik. *J. C. Dahl og Danmark*, i *Kunst og Kultur*, årgang 40, 3. hefte, Oslo 1957.
- Briganti, Giuliano. *Gaspare van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*. Ugo Bozzi Editore Roma, 1966.

- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London and New York: Routledge Classics, 2008.
- Egerton, Judy. *Wright of Derby*, Tate Gallery, utstillingskatalog 1990.
- Gelius, William og Miss, Stig. *J.C.Dahl i Danmark*. København: Thorvaldsens Museum, 2003.
- Gudlaugsson, Sturla. *Il Paesaggio Napoletano nella pittura straniera, En utstilling i Palazzo Reale i Napoli 1962*. Kunst og kultur, 46.årg. Gyldendal norsk forlag Oslo 1963.
- Gunnarsson, Torsten. *Friluftsmåleri fore friluftsmåleriet: Oljestudien i nordisk landskapsmåleri 1800-1850*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1989.
- Gunnarsson, Torsten. *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*. New Haven and London: Yale University Press, 1998.
- Gunnarsson, Torsten. *Italien i dröm och verklighet i nordisk 1800-talskonst*, i Hannemarie Ragn Jensen m.fl, *Inspirationens skatkammer: Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*. København: Københavns Universitet, 2003.
- Gunnarsson, Torsten. *Casper David Friedrich – den besjälade naturen*. Stockholm: Nationalmuseum, 2010.
- Gunnarsson, Torsten. *Ensam med landskapet och Gud: Caspar David Friedrichs liv och verk*, i Torsten Gunnarsson, *Casper David Friedrich-den besjälade naturen*, Stockholm: Nationalmuseum, 2010.
- Hannover, Emil. *Maleren C.W.Eckersberg. En studie I Dansk kunsthistorie*. København, Thieles Bogtrykkeri, 1898.
- Harris, Judith. *Pompeii awakened: a story of rediscovery*. London: I. B. Tauris, 2007.
- Helliesen, Sidsel. *Johan Christian Dahl*, i Jane Munro. *Nature's Way: Romantic landscapes from Norway*. University of Cambridge: The Whitworth Art Gallery & Cambridge: Fritzwilliam Museum, katalog 1993.
- Helsted, Dyveke. *Dahl og prins Christian Frederik*, i *J. C. Dahl i Italien 1820–1821*. København: Thorvaldsens Museum, katalog 1987.
- Hofmann, Werner. *Caspar David Friedrich*. London: Thames & Hudson, 2000.
- Honour, Hugh. *Neo-Classicism*. Harmondsworth: Penguin, 1997.
- Honour, Hugh. *Romanticism*. New York: Harper and Row Publishers, 1979.
- Koerner, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*. London: Reaktion Books, 1990.

- Jensen, Hannemarie Rang. *Inspirasjonens skattekammer: Roma og skandinaviske kunstnere i 1800 tallet*. København: Museum Tusculanum Forl. 2003.
- Lange, Marit. *Johan Christian Dahl 1788-1857: Jubileumsutstilling 1988*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1988.
- Lange, Marit. *1819 – Kriseår i Dahls kunst?* i Lange, *Johan Christian Dahl 1788–1857: Jubileumsutstilling 1988*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1988.
- Larsen, Peter Nørrgaard og Bjerkhof, Sven. *SMK Highlights*, Statens Museum for Kunst København, 2005.
- Lerberg, Ellen og Skredsmo, Tone. *Fire Danske Klassikere: Nicolai Abildgaard, Jens Juel, Christoffer Wilhelm Eckersberg og Bertel Thorvaldsen*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1993.
- L'Orange, Hans Peter. *Essays: Norske Essayister*. Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag, 1996.
- Malmanger, Magne. *Dahls Dresden: (utstilling) Nasjonalgalleriet 11.oktober- 7.desember 1980*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1980.
- Malmanger, Magne. *J. C. Dahls naturstudier og deres forutsetninger*. Kunst og kultur, Årg. 66, 1983.
- Malmanger, Magne. *Dahl – Hvilken Dahl?* i Marit Lange. *Johan Christian Dahl 1788–1857: Jubileumsutstilling 1988*. Oslo: Nasjonalgalleriet, katalog 1988.
- Malmanger, Magne. *Læreår i Danmark, i J.C. Dahl. Hans danske miljø og det danske landskap*. Baroniet Rosendahl, 1995.
- Malmanger, Magne. *Det italienske miljø som katalysator*, i Hannemarie Ragn Jensen, Solfrid Söderlind & Eva-Lena Bengtsson. *Inspirationens skattekammer: Rom og Skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*. Københavns Universitet: Museum Tusculanums forlag, 2003.
- Monrad, Kasper og Bailey, Colin J. *Casper David Friedrich og Danmark*. København: Statens Museum for Kunst, 1991.
- Monrad, Kasper. *Opdagelsen af virkeligheden: Københavnerskolens opståen, i Fire Danske klassikere*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1992.
- Monrad, Kasper. *Dansk Guldalder, Hovedværker på Statens Museum for Kunst*, Statens Museum for Kunst København 1994.
- Munro, Jane. *“Nature’s Way”: Romantic landscapes from Norway*. University of Manchester: The Whitworth Art Gallery, Cambridge: Fitzwilliam Museum and Oslo: Nasjonalgalleriet, 1993.
- Mørstad, Erik. *Malerileksikon. Teknikker, motivtyper og estetikk*. Ad Notam Gyldendal, 1996.

- Nedrebø, Reidar. *J. C. Dahl og hans danske miljø og det danske landskap*. Rosendal: Baroniet Rosendal, 1995.
- Nordhagen, Per Jonas. *C.W. Eckersberg og det tidlige realistiske maleri i Danmark*, i Nordisk Tidsskrift, 1968.
- Nordhagen, Per Jonas. *En kunsthistoriker og hans samtid: H.P. L'Orange i samtale med Per Jonas Nordhagen*. Kunst og kultur, årgang 66, 1983.
- Ormhaug, Knut. *På vej til København*. i *J.C.Dahl i Danmark*. Thorvaldsens Museum 2003.
- Poulsen, Ellen. *Jens Juel*. København: Christian Ejlers Forlag, 1991.
- Prettejohn, Elizabeth. *Beauty and Art 1750–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Ritzau, Tue. *Rom er et fortryllet bur: Den gyldne epoke for skandinaviske kunstnere i Rom*. København: Rhodos, 1982.
- Rewald, Sabine. *Caspar David Friedrich: Moonwatchers*. Yale University Press. The Metropolitan Museum of Art, 2001.
- Rosenthal, Donald. *Scene during the Eruption of Vesuvius*, Philadelphia Museum of Art Bulletin, Vol.75, No.324. Mars 1979.
- Siefert, Helge. *Claude-Joseph Vernet 1714–1789*. Utstillingskatalog Neue Pinakothek München 1997.
- Spencer-Longhurst, Paul. *Moonrise over Europe: J.C.Dahl and romantic landscape*. London: Wilson, 2006.
- Sørensen, Bodil. *J.C. Dahl: tegninger fra Italia reisen 1820-1821*. Oslo: Nasjonalmuseets Nasjonalgalleri, 2004.
- Sørli, Nina. *Kistefos- museet: museum og galleri*. Oslo: Labyrint press, 2000. (*Det nære og det opphøyde: Johan Christian Dahls møte med den storslagne natur.*)
- Thiis, Jens. *Norske malere og billedhuggere: En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundre. Bind 1 Malerkunsten de første 80 år*. Bergen: John Griegs forlag, 1904..
- Vaughan William, *German romantic Painting*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- Vaughan, William. *Romanticism and Art*. London: Thames and Hudson, 1995.
- Walch, Peter. *Foreign Artists at Naples: 1750-1799*. Burlington Magazine, Vol.121, No. 913, Special Issue Devoted to Neapolitan Art in the Eighteenth Century. April 1979.
- Wine, Humphrey og Koester, Olaf. *Fransk Guldalder: Poussin og Claude og maleriet i det 17. århundredes Frankrig*. København: Statens Museum for Kunst, 1992.

Østby, Leif. *J.C.Dahl og Danmark*. Oslo og København: Nasjonalgalleriet og Statens Museum for Kunst, Utstillingskatalog, 1973.

Østby, Leif. *J.C.Dahls Danske læreår*, i Kunstmuseets årsskrift, Statens Museum for Kunst 1974.

J.C.Dahl og Danmark. Oslo:Nasjonalgalleriet, København:Statens Museum for Kunst, 1973.

Kunst og Kultur. Jubileumskatalog for Dahl 1957.

Il Paesaggio Napoletano Nella Pittura Straniera. Ente provinciale per turismo di Napoli azienda autonoma di soggiorno cura e turismo di Napoli. Utstilling i Palazzo Reale 19.mai til 22.juli 1962.

Royal Museum of Fine Arts: Catalogue of Old Foreign Paintings, København, 1951.

Oppslagsverk

Store norske leksikon www.snl.no

Turner, Jane. *The Dictionary of Art*. New York: Grove's Dictionary Inc., 1996.

Wexelsen, Einar. *Skriftlige kilder vedr. J. C. Dahl*. Bergen, 1973.

Thieme, Ulrich. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Leipzig: Veb E. A. Seemann Verlag.

Notater, dagbøker og brev skrevet av Dahl

NB Ms. 8° 1001: I

NB Ms. 8° 1001: II

NB Ms. Fol. 1882b

UBB Ms. 1367/3

Nettsider

www.nasjonalmuseet.no

www.smk.dk

www.staedelmuseum.de

www.thorvaldsensmuseum.dk

www.kunstmuseene.no

www.digitaltmuseum.no

www.nhm.ac.uk

www.met.org

www.nga.gov

www.rijksmuseum.nl